

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Dal folk al pop. La musica occitana fra tradizione e nuovi generi

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1530733> since 2015-12-02T09:43:33Z

Publisher:

Centro Culturale Valdese Editore

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Dal *folk* al *pop*

LA MUSICA OCCITANA
FRA TRADIZIONE
E NUOVI GENERI

a cura di Aline Pons



Atti del Convegno del 27 Settembre 2014
Scuola Latina di Pomaretto

2015

Centro Culturale Valdese Editore

Torre Pellice

ISBN 978-88-940726-3-1

GIORNATA DELLE LINGUE MINORITARIE 2014

Dal *folk* al *pop*

LA MUSICA OCCITANA
FRA TRADIZIONE
E NUOVI GENERI

a cura di Aline Pons

Atti del Convegno del 27 Settembre 2014
Scuola Latina di Pomaretto

Relatori

Matteo Rivoira, Ilario Meandri, Guido Raschieri, Dino Tron, Susanna Ricci, Manu Theron.

Note biografiche

Matteo RIVOIRA è ricercatore di linguistica e filologia romanza presso l'Università degli Studi di Torino, dove è impegnato anche come caporedattore dell'Atlante Linguistico Italiano. Tra i suoi interessi scientifici principali, la toponomastica, con particolare attenzione ai sistemi toponimici orali, la documentazione e lo studio del lessico dialettale, anche in prospettiva diacronica, e le problematiche inerenti alle minoranze linguistiche.

Ilario MEANDRI, Ph.D., è ricercatore in etnomusicologia presso l'Università di Torino. Ha condotto ricerche sul campo in Italia (carnevali alpini e carnevali urbani); Kosovo, Macedonia e Grecia (sui repertori nuziali dei Rom e sul canto epico e narrativo); Liguria (sul canto liturgico e paraliturgico di tradizione orale). Ha condotto studi etnomusicologici sul sistema di produzione musicale hollywoodiano contemporaneo e si occupa in modo specialistico di suono cinematografico, tecniche di sonorizzazione, storia della tecnologia e delle tecniche di post-produzione sonora.

Febo GUIZZI è professore ordinario di Etnomusicologia presso l'Università degli Studi di Torino. Amico e collaboratore di Roberto Leydi, ha pubblicato con lui numerosi lavori sulla musica e gli strumenti di tradizione orale. Sull'etnomusicologia ha lavorato anche sul piano teorico-metodologico; nell'ambito dell'antropologia della musica ha tra l'altro diretto negli ultimi anni due unità di ricerca all'interno di Progetti di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale finanziati dal MIUR, entrambi implicanti questioni teoriche e metodologiche: il primo, su carnevali e carnevalizzazione, il secondo, in corso, ha per oggetto il tema "Che cosa ricordare e che cosa dimenticare: la memoria attraverso la diaspora". Si occupa da anni in modo originale del tema del paesaggio sonoro, inteso in primo luogo come visione unitaria dello spazio in quanto luogo dell'esperienza sonora, e cioè come esperienza del soggetto che individua, sceglie e ricomponi i suoni in quanto espressione del mondo.

Guido RASCHIERI. Ha studiato presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Torino, completando gli studi musicali presso il Conservatorio di Cuneo. Ha dunque sviluppato l'interesse per l'ambito etnomusicologico, conseguendo il titolo di dottore di ricerca. Ha compiuto indagini su repertori e pratiche musicali tradizionali in particolare nel nord Italia, e ha partecipato a importanti progetti e pubblicazioni promossi dalla cattedra di Etnomusicologia dell'Università di Torino. Ha maturato una sensibile conoscenza della realtà musicale piemontese, e il suo contributo è stato determinante per la nascita del Museo del Paesaggio Sonoro di Riva presso Chieri. Attualmente è docente a contratto di etnomusicologia presso l'Università degli Studi della Basilicata e prosegue l'attività di ricerca principalmente in territorio croato e bosniaco.

Dino TRON è dottore di ricerca in “Storia e Critica delle culture e dei beni musicali” ed è membro del gruppo di ricerca i cui settori d'interesse privilegiati riguardano la tradizione musicale dei pifferi e tamburi del Canavese (TO), i canti rituali della Settimana Santa di Ceriana (IM) e la tradizione dei “musicant” della pianura chierese (TO). Polistrumentista (fisarmonica, organetto, *ffifre*, cornamuse occitane), inizia giovanissimo il suo percorso nella musica occitana verso la metà degli anni '80, collaborando con gruppi folcloristici e varie formazioni di *folk revival* dell'area pinerolese. Nel 1990 affianca Sergio Berardo e Riccardo Serra nella rifondazione di **Lou Dalfin**, con il quale incide 7 Cd. A fianco dell'attività concertistica svolge un'intensa attività didattica presso la cattedra di strumenti occitani del Civico Istituto Musicale di Dronero (CN), presso l'ARCI di Collegno (TO), presso la Scuola di Musica Intercomunale della Val Pellice di Luserna San Giovanni e presso la scuola di Musica dell'Associazione “Instrumenta Sonora” di Torino.

Manu THÉRON cantante professionista, fa parte de *Lo Còr de la Plana*, un gruppo di canto polifonico maschile di Marsiglia, che propone canti della tradizione occitana arrangiati con strumenti provenienti da altre sponde del Mediterraneo.

Susanna RICCI è redattrice presso l'emittente Radio Beckwith Evangelica. Cura e conduce programmi di attualità a carattere nazionale e internazionale con particolare attenzione ai temi culturali, artistici e teologici. Si occupa di formazione e avvicinamento al giornalismo e al linguaggio radiofonico.

Indice del volume

Presentazione <i>Aline Pons</i>	7
Questioni preliminari <i>Matteo Rivoira</i>	11
Velare, svelare: su alcuni nodi del rapporto tra etnomusicologia e <i>folk revival</i> <i>Ilario Meandri e Febo Guizzi</i>	15
La musica occitana: sorgenti, confluenze e nuovi canali <i>Guido Rascheri</i>	37
“ <i>Sont trois soldats revenant de guerre</i> ”. Cento anni di ricerche etnomusicologiche nelle valli valdesi <i>Dino Tron</i>	51
La musica occitana di oggi in Francia Intervista a Manu Theron <i>Susanna Ricci</i>	69

Presentazione

Aline Pons

Per introdurre i lavori, può essere utile ricordare come sia nata l'idea, in seno al gruppo di lavoro che si occupa della preparazione degli incontri culturali della Scuola Latina (e quindi anche del convegno) di dedicare questo incontro alla questione della musica occitana.

Questo tema, nelle attività della Scuola Latina, è sempre stato un “presente indiscusso”: nella biblioteca del *patouà* trovate una sezione di “audiovisivi”, che fra gli audio raccoglie le cassette registrate da Dario Anghilante per il Natale del 1987¹ accanto a un CD dei *Lou Quinze*², passando, naturalmente (anche su questo *naturalmente* ci sarebbe da riflettere) per la collezione dei dischi dei *Lou Dalfin*³; molti di questi convegni si sono chiusi, negli anni, con un concerto di musica occitana. Dino Tron ha fatto qui i suoi corsi di organetto, si è persino ballato in cortile... insomma, questo edificio ospita spesso e volentieri della “musica occitana”, che si tratti di melodie tradizionali (o presunte tali) o di canzoni in lingua d'Oc (senza formalizzarci, nemmeno in questo caso, sulla varietà di occitano messa in musica).

L'inizio della riflessione, almeno per quanto mi riguarda, ha coinciso con la collaborazione del nostro sportello linguistico con Radio Beckwith Evangelica in occasione dell'Estivada di Rodez, a partire dal 2011. L'Estivada, per chi non ne avesse sentito parlare, si presenta come il “Festival delle culture occitane più grande d'Europa”; dovendo presentarlo io, potrei descriverlo come un luogo in cui le persone che si autodefiniscono “occitane” (o che definiscono “occitana” la loro espressione artistica, che sia musicale o letteraria) si incontrano e si confrontano con gli esponenti di altre culture non nazionali. In un contesto così denso di rappresentazioni di “identità occitana”, Radio Beckwith Evangelica è un soggetto difficile da inquadrare. La radio di Luserna San Giovanni ospita al suo interno trasmissioni in occitano, ma anche in francese e in spagnolo, per rispondere alla sua vocazione principale di radio comunitaria

¹ D. ANGHILANTE e L. CHIAPELLO, *Chantar chalendos en usitanio*, edizioni Ousitanio Vivo, 1987.

² LOU QUINSE, *Rondeau de la Forca*, Hogh Voltage Records, 2010.

³ <http://loudalfin.it/index.php/discografia>

(che quindi si esprime attraverso le lingue della sua comunità, che va dal Rio de la Plata alle alte valli, dimenticando solamente – per ragioni complesse – il piemontese), ma non per questo si lascia definire “radio occitana”. Così a Rodez i redattori della radio e le sportelliste al loro seguito hanno finito per essere considerati “quelli delle valli italiane”, che possono permettersi di fare domande insolite perché viene loro riconosciuto quel “diritto all’ingenuità” di cui godono anche i ricercatori stranieri, nell’ambito dell’inchiesta dialettale.

E fra le domande insolite che ci si è posti (e che sono state poste ad artisti e militanti) c’è quella che sentiremo più avanti durante il pomeriggio “Cos’è la musica occitana?”.

Un altro contesto che ritengo personalmente molto stimolante per la riflessione sulla “musica occitana” e sulle rappresentazioni identitarie che questa veicola è la Marmelada d’òc. Il nome dell’iniziativa richiama il termine inglese *jam* (“improvvisazione” nello slang musicale statunitense, ma significa anche marmellata) *session*: una riunione informale di musicisti (in origine jazzisti) che si avvicendano in improvvisazioni su un’armonia prestabilita. E infatti gli organizzatori della Marmelada d’òc si definiscono (sul loro gruppo Facebook⁴):

«Giovani musicisti appassionati di musica folk, occitana e franco-provenzale soprattutto (ma non solo), [che] han deciso di riunirsi il primo mercoledì di ogni mese per suonare e divertirsi... chiunque suoni, ma anche chi ha solo voglia di ballare o ascoltare un po’ di musica, è ben accetto!»

Gli incontri erano già cominciati nel 2010 (la prima attestazione che ho trovato online risale al marzo di quell’anno), a Torino, e si sono susseguiti senza interruzioni significative fino ad oggi. Il numero dei partecipanti e dei suonatori è cresciuto gradualmente, arrivando a coinvolgere centinaia di ballerini e decine di musicisti. Vorrei richiamare la vostra attenzione su due aspetti del fenomeno: il primo è che (al 26 settembre 2014) il gruppo Facebook della Marmelada conta 2.194 membri⁵ (ovvero persone che ricevono notifica degli aggiornamenti e degli appuntamenti; il gruppo è inoltre pubblico, quindi chiunque può accedervi); il secondo è che l’iniziativa si svolge a Torino, nella piazza della Biblioteca Nazionale. Trovo personalmente molto interessante

⁴ <https://www.facebook.com/groups/marmeladadoc/> [consultato il 18/06/2015].

⁵ Al 18/06/2015 il numero dei membri del gruppo è salito a 2.743.

sia il crescente interesse nei confronti delle danze tradizionali e della musica occitana (e francoprovenzale?), che mi sembra andare nella direzione, spesso citata da Sergio Berardo, di ritorno a un fenomeno “popolare”, con i diversi sensi che il termine può assumere, sia la collocazione “cittadina” dell’iniziativa. Non che i tentativi di “esportare” la Marmelada d’òc più vicino alle “Valli Occitane” siano mancati: per alcuni mesi c’è stato l’esperimento di avviare una *jam session* mensile a Pinerolo, nei locali del circolo ARCI “Stranamore”, ma l’iniziativa è stata presto abbandonata perché non ha riscosso il successo sperato.

Questo convegno nasce per provare a inquadrare fenomeni di questo tipo, di cui molti e molte di noi hanno esperienza diretta, nel più ampio contesto del *folk revival*, provando a individuare modelli di evoluzione comuni a diverse tradizioni e peculiarità dell’ambito occitano. Prima di lasciare la parola a Matteo Rivoira, vorrei ringraziare a mia volta Radio Beckwith Evangelica, la cui collaborazione in questa sede è ben rappresentata dalla presenza di Susanna Ricci, che è stata una delle protagoniste dell’avventura “Estivada”, Ilario Meandri, che ci ha fornito degli stimoli molto interessanti per impostare il convegno e che ha coinvolto Guido Raschieri, Dino Tron, che oltre ad aver studiato a fondo la tradizione musicale delle nostre valli conosce molto bene la variegata scena musicale “occitana” e Manu Théron, che arriva da Marsiglia passando per Il Cairo e Vienna e che abbiamo conosciuto proprio all’Estivada, dove ci ha sempre fornito delle letture interessanti e originali del *milieu occitan*, e infine proprio Matteo Rivoira, senza il quale questi convegni non sarebbero quel luogo di incontro fra l’ambiente accademico e gli esperti locali che tanto ci piace.

Questioni preliminari

Matteo Rivoira

Di musica abbiamo parlato in questo contesto durante le prime due Giornate occitane, quella del 2007 e quella del 2008. A parlarcene furono Rosella Pellerino, attiva operatrice nell'ambito della promozione culturale e linguistica occitana nelle nostre valli, e Sergio Berardo, noto musicista dei *Lou Dalfin*, il gruppo di musica occitana di gran lunga più noto in Italia. La prospettiva che ci aveva spinto ad affrontare questo tema era sostanzialmente "operativa" e coerente all'impostazione dei primi incontri che ambivano ad essere dei momenti di condivisione di idee e prospettive da far confluire, più o meno direttamente, nei progetti di promozione linguistica presentati da associazioni locali o scuole. Insieme al teatro e al cinema, e più tardi, alla letteratura, la musica rappresentava, infatti, uno strumento per sperimentare in modo creativo le possibilità di impiego della lingua minoritaria e di una supposta cultura occitana. Di più, la musica, prima attraverso il recupero e la riproposta dei balli tradizionali, poi con la diffusione di testi in lingua, appariva come uno dei più potenti vettori di una narrazione collettiva che aveva scelto di definirsi appunto con quell'aggettivo, occitano, che se è di attestazione antica, è del tutto contemporaneo per i contenuti che vuole veicolare.

Sin dall'inizio, tuttavia, abbiamo anche cercato di affiancare alle proposte operative una riflessione onesta e, a suo modo, coraggiosa sulla forma e sulla sostanza dei contenuti che si erano andati selezionando, più o meno opportunamente, per riempire un contenitore dai bordi così irregolari che, se davvero esistesse, si potrebbe chiamare cultura occitana (la cui manifestazione linguistica naturalmente si suppone essere la lingua occitana, entità anch'essa a metà tra la realtà e poesia, nel senso etimologico del termine...). Abbiamo discusso di identità e di invenzione dell'identità, categoria che abbiamo usato anche noi, un po' grossolanamente, per con l'intento di cogliere la dimensione creativa del progetto occitano e per individuare quali potevano essere le memorie e le prospettive che potevamo riversarvi dentro.

Gli scritti raccolti in questa pubblicazione raccolgono e in parte elaborano i contenuti dei contributi che sono stati presentati alla giornata del 2014, nuovamente dedicata a alla produzione artistica, dopo la parentesi "linguistica" rappresentata dalla giornata del

2011 dedicata al plurilinguismo, quella del 2012 alla toponomastica e quella del 2013 ai nomi che classificano il mondo animale e vegetale.

I motivi che ci hanno spinti a questa ripresa sono vari, alcuni di più elevato spessore teorico, come la consapevolezza della vitalità e complessità della realtà musicale che con una certa approssimazione possiamo etichettare come “occitana”, spazio di incontro (almeno potenziale) tra la realtà delle valli e quella esterna, in grandissima parte prodotto da uno sguardo esterno, cittadino e politicizzato, che si è rivolto all’arcaico e “vinto” mondo delle valli innescando delle dinamiche, alcune decisamente positive, altre meno, che ancora si possono osservare nel loro svolgimento. Altri argomenti sono forse meno consistenti dal punto di vista teorico e, all’apparenza almeno, imputabili al caso, come la collaborazione con Radio Beckwith Evangelica di Aline Pons, o, per me l’incontro col collega Ilario Meandri.

E tuttavia, visto che, alla fin fine, sempre di relazioni e di senso dell’esistere parliamo, allora anche le relazioni stesse, al di là dello stimolo intellettuale che viene dal conversare con persone intelligenti, possono essere messe sul tavolo come elemento rilevante e oggetto da considerare, nel senso che è anche dall’incontro con gli studiosi che si occupano di te, che si possono trarre elementi per costruire un percorso denso di contenuti. La comunità, la lingua, la musica sono “occitane” soltanto dopo un intervento volto a tracciare confini, escludendo o includendo a seconda delle esigenze. La comunità che qui consideriamo, non è infatti soltanto quella che storicamente è andata addensandosi lungo l’asse di relazioni importanti (su quel piano possiamo pensare a entità modulari, dalla borgata al villaggio, alla valle, alle valli valdesi, ma di lì in poi la rete diventa rada). La lingua, in un’area periferica come la nostra, si definirà con una complessa dinamica di esclusione e inclusione di tratti e parlate a seconda dei contesti. In tutti questi processi, gli attori sono diversi e tra questi ci sono indubbiamente anche gli studiosi.

Con questo veniamo al fatto che io, di questo argomento, non so nulla e, in fondo, sono il meno indicato a presentare questo lavoro. Mi limiterò quindi a chiudere questa introduzione formulando, a grandi linee, le domande che insieme ad Aline Pons abbiamo formulato – e rivolto agli studiosi coinvolti – quando abbiamo voluto affrontare con voi le questioni, anche teoriche, che ci paiono sottese alla questione della musica occitana, ovviamente in questo interrogati degli stimoli ricevuti dalle persone che abbiamo incontrato nel nostro cammino.

La prima riguarda il processo di recupero e riappropriazione. Pur convinti della nostra irriducibile diversità, ci rendiamo anche conto che, probabilmente, non abbiamo “inventato” nulla e le stesse cose che sono avvenute nelle valli sono accadute anche altrove, magari dando esiti differenti. Proprio su questo piano, Ilario Meandri, durante i gli incontri preparatori, ci ha aperto delle porte su riflessioni assai acute e sull’impiego di categorie d’analisi raffinate, che sono convinto possano dare un grande impulso ai nostri ragionamenti. A lui e a Febo Guizzi, da anni impegnato su questi fronti, dunque, abbiamo chiesto di introdurre la nostra riflessione condivisa. La focalizzazione delle questioni specifiche alla realtà occitana è stata invece affidata a Guido Raschieri, che a questo ambito di studio ha rivolto la sua attenzione per molto tempo per raccontare la storia di un’esperienza culturale collettiva complessa e complicata. In particolare, ci pareva interessante ascoltare da lui il racconto delle modalità in cui nuovi elementi si sono innestati sull’esistente. Seguono due interventi, l’uno rivolto alla realtà che ci è più vicina, quella delle valli valdesi, l’altro al territorio occitano d’oltralpe. Il primo è curato da Dino Tron, artista ed etnomusicologo che ha indagato le tradizioni canore e musicali delle Valli, il secondo da Manu Théron, artista e studioso di Marsiglia.

Velare, svelare:

su alcuni nodi del rapporto tra etnomusicologia e *folk revival*¹

Ilario Meandri e Febo Guizzi

Estoy solo y no hay nadie en el espejo

BORGES

Forme e modi del rapporto tra repertori musicali di tradizione orale e *folk music revival* formano un panorama di notevole complessità. Ciò vale anche per il “caso” occitano, dove si intrecciano percorsi di ricerca e di riproposta di natura assai differente. Se il *revival* francese ha in genere agito su repertori ormai da tempo caduti in disuso, la ricerca italiana locale in area occitana, sebbene il suo percorso si intrecci con quello d'oltralpe, ha al contrario condotto le proprie operazioni di reinnesto con caratteri di spiccata originalità e su repertori viventi – si pensi alle ricerche condotte nelle valli occitane da Giampiero Boschero. Inoltre, questa vicenda si intreccia oggi con la storia politica di una nuova generazione di musicisti, danzatori e pubblici che opera solo in parte secondo le prospettive del passato – si pensi al caso della “Marmelada d'Oc” a Torino o a fenomeni di intreccio tra movimento “No Tav” in val Susa e al canto di protesta politico e sociale che si serve anche in parte di materiali e repertori tratti – o elaborati in collaborazione con – protagonisti del contesto occitano.

Questo lavoro non ha l'obiettivo di una descrizione esauriente di questo panorama², ma si propone di riflettere su alcuni circostanziati aspetti del rapporto tra etnomusicologia e

¹ Gli autori hanno elaborato il presente saggio in stretta cooperazione tra loro e pertanto ne condividono integralmente il contenuto, il metodo e le prospettive. Con la paternità ne assumono conseguentemente l'intera responsabilità. La stesura materiale è stata tuttavia suddivisa nel seguente modo: sono di Febo Guizzi le pagine 15-22 sino all'ultima citazione da Roberto Leydi compresa e le pagine 28-29, per le parti relative alla ghironda; di Ilario Meandri le restanti parti. Alcune delle idee o informazioni presentate in questo saggio, qui rielaborate e inserite in un nuovo contesto, sono già apparse in: F. GUIZZI, *Roberto Leydi etnomusicologo e organizzatore di cultura*, in O. BOSSINI (a cura di), *Milano, laboratorio musicale del Novecento. Scritti per Luciana Pestalozza*, Milano, Archinto, 2009, pp. 218-242:234; F. GUIZZI e I. MEANDRI, *Il paesaggio sonoro del carnevale di Ivrea e le sue musiche. Mediazione, immediatezza, rimediazione*, in F. GIANNATTASIO e G. ADAMO (a cura di), *L'etnomusicologia italiana a sessanta anni dalla nascita del CNSMP*, Roma, Accademia Naz. Di Santa Cecilia, 2013; F. GUIZZI, *Fanciulle, ghironde e savoirdi: realtà popolare o mito popolare?*, in «Musique-Images-Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale», Vol. 16, 2016, *Vielles à roue: pratiques, représentations et innovations féminines / XVIIIe-XXIe siècles* [in stampa].

folk revival in Italia. Questa riflessione è svolta infatti nella prospettiva dell'etnomusicologo: qui desideriamo raccontare come la ricerca scientifica abbia intrecciato il suo cammino con quello del *folk music revival*, quando e perché se ne sia distanziata e su quali nodi politici e teorici si sia venuta a creare questa distanza.

Questo rapporto fu particolarmente vivo nel secondo dopoguerra, quando l'etnomusicologia, sulla scia delle ricerche di Diego Carpitella, Giorgio Nataletti, Ernesto De Martino, Alan Lomax, intraprendeva le prime estese ricerche sul territorio italiano e avviava la sua fase di istituzionalizzazione accademica. Parte non secondaria di questo dibattito riguardò le modalità di riproposizione dei repertori musicali di tradizione orale in forma di una loro spettacolarizzazione concertistica. Tra le operazioni di più vasta portata culturale va senz'altro ricordata la fondazione del Nuovo Canzoniere Italiano, dei Dischi del Sole e delle Edizioni del Gallo, da parte di Gianni Bosio e Roberto Leydi, operazioni che ebbero il loro centro di prima ideazione e propagazione culturale a Milano, a partire dal 1962.

Di questa complessa vicenda, che si proponeva la promozione della ricerca sulle espressioni musicali del canto popolare e la loro riproposta in chiave di *folk music revival*, non ci occuperemo qui anche se è essenziale ricordare che centrale, nella strategia perseguita al tempo, fu l'apertura di spazi nei cartelloni dedicati alla musica eurocultura dei grandi centri urbani e segnatamente di Milano, con l'intento di mostrare a un vasto pubblico la scoperta delle musiche "altre", la loro ricchezza e densità di implicazioni sul piano storico-culturale e l'obiettivo pedagogico non secondario di formare un pubblico che consentisse, anche al di fuori della riproposizione in sala da concerto, una possibilità di rifunzionalizzazione del ruolo e dei modi espressivi della tradizione orale in rapporto a processi di modernizzazione che ne stavano determinando una crisi irreversibile.

Nel quinquennio successivo Roberto Leydi imboccò tuttavia una strada diversa, che lo portò a riconsiderare i modi dell'interesse per la musica delle classi subalterne e a consumare una rottura intellettuale con i suoi collaboratori e compagni di viaggio che qui giova ripercorrere in sintesi, poiché da questo stesso nodo discende una progressiva presa di distanza dell'etnomusicologia scientifica dal *folk music revival*, così come molte

² Due lavori di contesto cui possiamo riferire sono il saggio di Guido Raschieri: *La Baïo di Sampeyre: il non carnevale*, in F. GUIZZI (a cura di), *Maschere di suoni. Costruzione del caos e affermazione di sé: per un'antropologia sonora della liminarità contemporanea*, Lucca, LIM, 2013, pp. 213-324; e l'ottima tesi di Lucrezia Rudino, *La Musica e i Suoni del Movimento NoTAV, tra canto sociale e tradizione popolare nei luoghi del Movimento NoTAV*, tesi di laurea in Dams, Università di Torino, a.a. 2014-2015, Relatore Febo Guizzi, correlatore Ilario Meandri.

delle incomprensioni che, ancora oggi, continuano a fornire argomenti al travagliato rapporto tra ricerca scientifica e *revival* nel nostro paese.

La documentazione e la ricerca sul campo, l'impegno analitico e filologico, pur presenti nell'agenda culturale del *revival*, erano subordinate alla riproposizione in chiave spettacolare di alcune, più urgenti o più eclatanti, forme delle culture musicali di tradizione orale, a scapito di altre, o comunque a detrimento di una visione sistematica che andava svincolata dalle contingenze del momento e da alcune opacità, o proiezioni, che lo sforzo militante e "interventista" introduceva nei modi di contatto con l'alterità. Questo affrancamento della nascente etnomusicologia scientifica non fu però mai segregazione nella torre eburnea dell'accademismo, né si sottrasse mai all'etica di uno sguardo ravvicinato e partecipe con le realtà musicali indagate: vi fu cioè un punto di svolta oltre il quale l'etnomusicologia italiana, anche con caratteri profondamente innovativi rispetto ad analoghe esperienze maturate in altre nazioni, cominciò a progettare in modo indipendente dall'ideologia del *revival* le proprie strategie di presenza politica e di azione intellettuale.

L'apice del "periodo revivalistico" è rappresentato da *Bella ciao*, spettacolo allestito presso il Festival dei Due Mondi di Spoleto, 1964, con repliche in varie piazze italiane, anche grazie alla popolarità seguita ai disordini di Spoleto, dove l'esecuzione di *O Gorizia*, cantata da Michele Straniero, suscitò le proteste di una parte del pubblico, le provocazioni di gruppi fascisti alle successive repliche e una denuncia per vilipendio delle forze armate ai danni di Straniero e degli organizzatori della manifestazione Filippo Crivelli, Leydi e Bosio. I protagonisti del *folk music revival* erano in gran parte di estrazione borghese e di formazione "colta", impegnati nel recupero e nella riproposta di canti appresi attraverso le fonti scritte o le registrazioni sul campo effettuate dalla ricerca. Si trattava dunque di soggetti che impersonavano l'"altro da sé", a cui intendevano restituire, come recitava l'epigrafe dello spettacolo dettata da Franco Fortini (e riportata sulla copertina del disco 33 rpm che conteneva i canti dello spettacolo), la voce che la storia dei potenti aveva tolto la possibilità di far udire. *Bella Ciao* tuttavia intendeva riscattare la cultura subalterna rispettandone la distanza: nulla doveva interferire con questo livello concentrato di significazione; gli elementi scenici, i gesti, gli abiti, tutto doveva essere ridotto alla più neutra cifra di mero supporto della rappresentazione drammatica costituita dai canti, dalla loro successione, dall'intreccio che essi creavano semplicemente sviluppandosi lungo il percorso che intendeva toccare i momenti fondamentali della vita del popolo, con i giochi di alternanza, di sostituzione,

di raddoppio, di ripieno delle voci, sino al *tutti* finale che chiudeva il crescendo in chiave di forte affermazione “contestativa”. Questo lavoro “a levare”, voluto da Leydi e dal regista Crivelli, segnava un limite, un senso della misura oltre il quale non era lecito andare nella rappresentazione di un’alterità, e ragionava al contempo tanto sui contenuti quanto sul *modo della testimonianza*, di chiara matrice brechtiana, in cui la forza dell’azione scenica non è l’oggettivazione mimetica di un altrove sociale e temporale (la rappresentazione immediata, trasparente, dell’*altro da sé*), bensì l’irruenza della forza del testimone quale espressione di una contemporaneità che *riferisce*, più che impersonarlo, di un altro da sé (una rappresentazione mediata, che esibisce, anziché occultarla, l’opacità come sua forza etica costitutiva e irrinunciabile).

Significativo oltremodo, e ancora oggi non compreso da molti, è il dato secondo cui, per Leydi, ad aver scatenato il rifiuto di una parte del pubblico e poi la repressione poliziesca non era stato solo il pesante carico contestativo di una canzone. Il vero profondo disagio e il conseguente rigetto violento da parte di quella componente reazionaria della platea era da ricercare innanzitutto nell’aver giocato sulla comunicazione di una “presenza” del dato concreto, attuale, “normale” dell’alterità cantata: l’altro da sé non è cioè raggiunto per mezzo dell’allusione scenica e dell’invenzione teatrale, ma da una modalità che coinvolge gli spettatori nell’atto di testimonianza, e si è visto con quale efficacia drammaturgica: il crollo della quarta parete suscita, sebbene involontariamente, la reazione da parte del pubblico che non è più chiamato ad osservare un mondo rappresentato, ma è coinvolto nella corappresentazione di un *qui ed ora* dalla forza dirompente (una drammaturgia dalla filogenesi complessa e che, oltre a Brecht, ebbe come noto uno dei suoi principali esponenti e sperimentatori, per altre vie, in Pirandello).

La riflessione teatrale si fa qui inoltre raffinata, perché ri-media le stesse modalità della comunicazione popolare originaria e segna un punto di svolta che porta assai lontano dalla preminenza accordata ai contenuti ideologici e dalla superficialità da cui il momento della riproposta, del *revival*, dell’agire “come se”, stava mostrando di non sapersi affrancare. Secondo questa prospettiva militante, infatti, si accorda ai reali detentori della competenza e dell’alterità musicale il ruolo di “informatore” o di “portatore”, in ogni caso quello di ausiliari della ricerca, che a sua volta doveva incaricarsi di trasferire le “informazioni” o i “portati” da essi ricavati sul terreno dell’esecuzione, affidata a specialisti il cui principale tratto distintivo era quello della militanza. Affidare a questi interpreti con disinvoltura – o “creativamente”, come era nel caso di Dario Fo

di *Ci ragiono e canto*, 1966 – il compito di rispecchiare e di riproporre anche i gesti, gli abiti (peraltro fortemente stilizzati), i comportamenti, costituiva a giudizio di Leydi un’involuzione che denunciava la mancanza di una seria riflessione sui compiti del *revival*, sui suoi limiti, sulla forza propulsiva che esso poteva esprimere e che forse aveva già esaurito entro l’esperienza di *Bella ciao* ormai conclusa. Il problema stava proprio in una diversa concezione del *revival* e dei suoi compiti “ideali”, del limite entro cui poteva esercitare la sua funzione propositiva e pedagogica, oltre il quale occorreva fermarsi per comprendere che cosa era nel frattempo emerso, grazie allo spiegamento della ricerca ma anche in conseguenza di quella stessa funzione di rottura che il *revival* aveva saputo attivare.

Sentite buona gente, in cartellone nella stagione 1966-1967 al Teatro Lirico di Milano, nella stagione del Piccolo Teatro, fu la prima iniziativa basata sulla presentazione al pubblico di una delle più prestigiose istituzioni culturali d’Europa (quale era all’epoca il Piccolo Teatro di Paolo Grassi e Giorgio Strehler) di una rassegna di musica popolare rigorosamente costruita invitando alcuni tra i suoi migliori rappresentanti, dunque non interpreti del *folk revival*, ma cantori, strumentisti e danzatori interni ai flussi della comunicazione orale. Per il successo che lo spettacolo incontrò, per le sue stesse caratteristiche di svolta, si trattò di un avvenimento fondamentale nella storia della conoscenza e della divulgazione di questa parte così rilevante del patrimonio culturale del nostro paese. Non v’è dubbio che *Sentite buona gente* abbia rappresentato un modo più maturo e complesso di affrontare non solo la questione della conoscenza di importanti repertori, ma anche e soprattutto quella della loro collocazione all’interno della riflessione sulla cultura, la comunicazione, i linguaggi, le classi e le discontinuità sociali e culturali. Fu in altri termini la prima proposta di riflessione “in pubblico” sull’alterità culturale in musica senza altre mediazioni, fuorché quelle fornite dal medium teatrale e dalla “dislocazione” contestuale che è però qui consapevolmente progettata secondo quella complessa linea di riflessione drammaturgica avviata con l’esperienza di *Bella ciao*: la cifra primaria di questa drammaturgia è quella di far dirompere una forza comunicativa “altra” entro circuiti e luoghi deputati dell’ascolto più raffinato e consapevole della società borghese contemporanea, che nel frattempo si stanno faticosamente aprendo alle esperienze di crisi del linguaggio della musica colta, e ciò vale sia per la musica d’arte contemporanea, sia per i canoni interpretativi della musica medievale, rinascimentale e barocca: rispetto al fare musica travagliato dagli scrupoli della filologia e dai problemi di interpretazione in cui si dibattono i musicisti

“culti” – *folk* revivalisti inclusi – nel guardare ai repertori del passato (che essendo, per definizione “altro da sé”, impegnano comunque ad aderire a “testi” separati, pre-esistenti e ricevuti da un “altrove”, dei quali è impellente comprendere e svelare la “verità” artistica per interpretarne correttamente il dettato), i cantori/suonatori di tradizione orale hanno il privilegio d’essere depositari di una vera e propria scienza musicale, viva e operante “dall’interno” della loro esperienza creativa, che è loro propria, che è verità culturale e artistica nel momento in cui si attualizza nella performance. Si assiste così, in *Sentite buona gente*, al singolare e significativo fenomeno per cui i ruoli reciproci dei due ambiti culturali e sociali contrapposti si rovesciano, e quella che passa per essere la musica subalterna appare come l’inveramento delle tensioni presenti nella musica scritta. Il progetto culturale che sta alla base della concezione di un simile *shock* è alto, ed è frutto delle più raffinate (e allora recenti) acquisizioni di ricerca sulla filogenesi dei repertori di tradizione orale, sul rapporto tra oralità e scrittura e sulle tensioni storiche che in molti casi – si pensi al canto polivocale liturgico e paraliturgico di tradizione orale – hanno determinato le forme attuali di questi repertori. Lo spettacolo non è quindi un lancio sulla scena senza alcun punto di vista critico e, nel frattempo, il lavoro “a levare” registicamente sperimentato con *Bella ciao* continua sino alla compiuta maturazione delle sue premesse, forse fin oltre l’originale cifra brechtiana. Non c’è alcun tono di beneficenza popolare: si afferma che *qui*, anche in Italia, esistono modi diversi di fare musica, non scritta, la cui arte non può essere riprodotta da alcun ricalcatore-folklorico: gli altri, soli, sono in grado di produrre questa “verità” della scena, altrimenti irriproducibile, come esperienza contingente, figlia della contemporaneità e non da essa disgiunta. I musicisti si presentano in scena nei loro abiti ordinari³, non sono “reperti”,

³ In *Sentite buona gente*, tuttavia, non tutti i protagonisti dei vari numeri dello spettacolo rispondevano a questa regola: se le scene, infatti, si limitavano a qualche sedia e a un tavolo di legno, i musicisti/cantori/danzatori sardi di Maracalagonis e di Orgosolo (ma non Peppino Marotto, nel suo ruolo drammatico di testimone di un’alterità travagliata), e i musicisti/danzatori della Val Resia indossavano costumi “tradizionali”. Anche la danza delle spade di Venaus fu eseguita con l’abbigliamento dettato dalle regole rituali di questa cerimonia coreutica (copricapi fioriti, elementi stilizzati dell’uniforme militare), che peraltro non si svolge – anche nel suo contesto originario – con altre modalità che non siano quelle cui si attiene il gruppo che nel tempo ha dato continuità a questo peculiare complesso rituale della Val di Susa. L’eccezione alla regola si giustifica con un’altra peculiarità che da sempre complica ulteriormente le articolazioni “soggettive” relative alla proposta/ri-proposta delle musiche popolari e che sulla scena italiana è prevalentemente il residuo di spinte precoci all’uso “pubblico” delle stesse, nonché al loro inquadramento entro precise strategie politiche ispirate se non sollecitate dal potere: si tratta del filone dei cosiddetti gruppi folkloristici, a volte derivati da un’accentuazione della volontà ostensiva del proprio patrimonio culturale (e qui sta una delle radici del processo di patrimonializzazione che arriva a proporsi

né cala sull'operazione il filtro ideologico (e a ben vedere drammaturgico) del re-
innesto, del “re-vival”, perché essi sono già vivi, al punto che entra a far parte di questa
complessità persino l'elemento di crisi di questi repertori entro il mondo
contemporaneo: sta lì, a far problema; *esiste*, come parte non residuale di quella stessa
verità. Roberto Leydi:

«Era lecito operare per portare queste musiche fuori dal loro contesto che era quello del
cortile della cascina dove si faceva la spannocchiatura o quello del ballo di paese in
montagna... portarle di fronte a un pubblico di città, in teatro, diciamo, su un
palcoscenico?

Beh, ci abbiamo pensato un po' tutti, abbastanza. E poi quello che ha deciso che era
possibile, e forse anche giusto farlo, è stato proprio il rapporto con gli stessi suonatori e i

problematicamente sino ai giorni presenti) da parte di minoranze etnico-linguistiche (come era il caso del
Gruppo di San Giorgio di Resia, che usa far risalire la sua costituzione al momento in cui, negli anni '30
dell'XIX secolo, suonatori e danzatori resiani si esibiscono in costume – allora peraltro largamente adottato
negli usi quotidiani – al cospetto dell'Imperatore in visita in Friuli), a volte determinate dall'intreccio tra
spinte locali, endogene, ad accentuare il ruolo “frontale” dell'esibizione artistica, coreutica e musicale, e
spinte esogene di carattere generale, interessate all'esibizione di caratteri “nazionali” e alla stilizzazione
degli usi del “mondo antico”, in quanto tale ritenuto meritevole di conservazione e di esaltazione
valorizzante delle sue presunte specificità estetiche (e a questo filone si riconnette gran parte degli usi
folkloristici della Sardegna, dei quali i gruppi “organizzati” di Maracalagonis e di Orgosolo, presenti in
Sentite buona gente, rappresentano due esempi particolarmente significativi anche sotto il profilo della
serietà della loro “messa in scena” e della sobrietà dell'intento ostensivo. Questo richiamo alla questione
dei gruppi folkloristici non è solo necessario per puntualizzare aspetti non irrilevanti dello spettacolo del
1967, ma soprattutto per accennare a quanto complessa sia, dal punto di vista delle dinamiche storiche e
della definizione categoriale il terreno in cui si manifestano quelle che Roberto Leydi chiamò le “azioni
pubbliche”. Questa definizione fu da Leydi enunciata nel suo intervento al convegno di Firenze (indetto
dal Centro Flog) sul tema “Informazione e qualità nei concerti-spettacolo di musica popolare”. Leydi
intendeva così riferirsi alle diverse attività intese a proporre fuori dall'ambito specialistico gli esiti ricavati
dalle ricerche, con la consapevolezza dell'opportunità di investire la comunicazione messa in atto verso il
“pubblico” anche di un'elaborazione “creativa”. In questo intervento Leydi si riferì espressamente alla
rilevanza dello spettacolo-concerto milanese *Sentite buona gente* del 1967. L'estensione del concetto di
“azioni pubbliche” oltre la sfera delle iniziative proposte dagli etnomusicologi, a comprendervi anche i
fenomeni comunque coinvolti nell'elaborazione comunicativa rivolta alla sfera “pubblica”, anche quando
sia un portato di altre spinte propositive, è una questione di non semplice gestione ma che è ineludibile
per un ripensamento in chiave non essenzialista, ma nemmeno meramente fenomenologica, dei percorsi
che hanno portato in Italia alla costruzione dell'idea del “popolare” in musica e delle sue diverse diverse
soggettività. Cfr. R. LEYDI, *Trent'anni di esperienze nell'allestimento di spettacoli di musica popolare in Italia*,
in Comune di Firenze - Provincia di Firenze - Regione Toscana, *Atti. Informazione e qualità nei
concerti/spettacoli di musica tradizionale europea ed extra-europea*. Seminario organizzato dal Centro
F.L.O.G. tradizioni popolari in collaborazione con la Società Italiana di Etnomusicologia (S.I.E.), Firenze,
27-28 febbraio/1 marzo 1981, pp. 41-46.

cantori, che abbiamo sentito che erano persone pienamente, non solo disponibili in senso televisivo, banale, il piacere di figurare, il piacere di andare in un teatro di Milano o di città a farsi vedere... tutt'altro, era invece l'incontro con la ricerca, con noi [che] aveva rafforzato, o se non rafforzato, sviluppato, aveva portato a livello di consapevolezza la coscienza di essere portatori di cultura e di un patrimonio di valori. Non vendibile ma che era giusto che potesse anche essere conosciuto da altri⁴».

Non si rinuncia totalmente a una proiezione sull'alterità: la messa in scena, pure in una forma così pulita, ne è il suggello; né gli altri rinunciano a una proiezione sul mondo della ricerca e sul loro incontro con il mondo urbano del tempo; ma è proprio questo il punto: si sperimenta qui quella misura rara che è parte integrante dell'esperienza del contatto: un ritiro completo, radicale e senza appello, delle proiezioni non è in fondo auspicabile, per vivere e per conoscere, giacché esso è solo una fase del processo di riconoscimento dell'*altro da sé*. Riconoscere le proiezioni non significa annullarle sino all'estremo nichilista di una caduta del desiderio.

«E allora davanti a questa consapevolezza è caduto il sospetto di fare un'operazione da zoo, di portare cioè dei selvaggi, degli indigeni davanti a un pubblico del tutto lontano da quel mondo. [...]

Quando Peppino Marotto, con i Tenores di Orgosolo, veniva alla ribalta, e Peppino Marotto è questo straordinario personaggio di Orgosolo, questo straordinario pastore di Orgosolo, che diceva che aveva fatto cinque anni di carcere e sei anni di confino per fatti di banditismo – teniamo conto che Peppino non aveva fatto fatti di banditismo, era un organizzatore del Partito comunista di Orgosolo che si era adoperato contro il banditismo ma è stato ovviamente, anche per ragioni politiche, coinvolto – bene, correva un fremito nella sala, che non era la paura del brigante perché il povero Peppino sul palcoscenico non poteva fare il brigante, era l'intensità della vita che veniva in palcoscenico, non era un attore che diceva io sono stato al confino, era un uomo ed era lì a cantare con gli altri⁵».

È chiaro che a partire dalle premesse che fin qui abbiamo tentato di tracciare indietro nel tempo, il rapporto tra etnomusicologia e *folk revival* involve sino agli estremi di un

⁴ Trascrizione di un estratto dall'intervista a Roberto Leydi registrata in video a Orta San Giulio (Vb), il 4 gennaio 1996. Abbiamo tratto questa citazione da F. GUIZZI, *Roberto Leydi etnomusicologo e organizzatore di cultura*, cit., p. 234.

⁵ *Ibidem*.

divorzio (non sempre consensuale) e, sovente, di una radicale incomprensione (non sempre reciproca).

Il *revival* ha spesso agito perseguendo una logica di re-innesto e di “restauro” di patrimoni di tradizione orale – è il caso, in area occitana, dell’indagine sui ricchi repertori violinistici della Valle Varaita, che ha espresso un’eccellente qualità della ricerca locale, la quale tuttavia persegue scopi e opera secondo direttive che, da molti decenni, non appartengono più all’agenda dell’etnomusicologia (italiana e internazionale).

La logica del reinnesto interviene su repertori in crisi per garantire la loro sopravvivenza, il recupero e la riappropriazione attiva da parte di una comunità. Quando si dice che quest’agenda non è condivisa non si mette in dubbio la legittimità o la libertà d’azione degli studiosi che a queste operazioni hanno spesso dedicato una vita, né tantomeno la loro utilità generale, il diritto all’autodeterminazione delle scelte culturali operate dall’interno in una comunità: si racconta semplicemente, e laicamente, di una differenza, senz’altro di un’autonomia, di metodo e di prospettiva politica e scientifica, che separa, a partire dai ricorsi storici che qui abbiamo tentato di tracciare, l’etnomusicologia come disciplina scientifica e il *folk music revival*. L’etnomusicologia è cioè interessata all’osservazione sul campo di queste operazioni e dei loro esiti, ma lo fa con un apparato metodologico proprio e con un obiettivo essenzialmente storiografico e filologico: documentare quali parti del repertorio siano state conservate, secondo quali modi e quali conseguenze di politica culturale, di mediazione sulla conoscenza dell’alterità musicale, diacronica e sincronica, queste operazioni abbiano determinato (ne sono un esempio, in questo volume, i saggi di Guido Raschieri e Dino Tron).

Su questa diversità di prospettiva si sono spesso consumati equivoci più o meno spinosi. Una prima incomprensione è certamente l’accusa, rivolta ai ricercatori accademici, di essere troppo sensibili, o troppo interessati, alle varianti, talvolta non consolidate dall’uso, o dettate da una difficoltà del ricordo o dal deterioramento delle abilità tecniche dell’esecutore; secondo questa linea di pensiero – che qui svolgiamo sino in fondo – il ricercatore “purista” che con troppa ortodossia segue i metodi della filologia si perde dietro mille rivoli incapace di discernere tra “l’utile” e “l’inutile”, e insensibile a un’esigenza che, secondo questa prospettiva, dovrebbe far parte dell’agenda del ricercatore: la riproposta di espressioni musicali volte al consolidamento dell’identità

culturale di un popolo⁶. È un bel nodo, che va sciolto in due passaggi: da un lato l'etnomusicologia scientifica considera, in genere, estranee al suo "mandato" l'intervento volto al consolidamento dell'identità: il ricercatore scientificamente formato sa bene che un termine come identità esiste se non altro come portato "emico" – è cioè un concetto presente, con diverse sfaccettature, nell'immaginario di chi opera in un contesto e non può essere perciò eluso – e sa però altrettanto bene a quali pericolose aporie conduca, e quali rischi etici, scientifici, civili porta con sé un concetto così spinoso come quello di *identità*.

C'è tuttavia di più: in questa presa di distanza l'etnomusicologia scientifica riflette su parte di un processo che il ricercatore locale immagina come *immediata e trasparente*⁷ e che prende la forma, nella maggior parte dei contesti revivalistici, di un'ulteriore dislocazione rispetto alla coscienza del sé tradizionale, che è invece l'oggetto primario dell'indagine scientifica sulla crisi dell'oralità, vale a dire il fenomeno per il quale l'essere *a causa* della tradizione, in cui ci si trova per appartenenza sociale, per discendenza familiare, per adesione pregressiva, tende a diventare l'essere *per* la tradizione, cioè il porsi ottativamente prescindendo dalla collocazione sociale e ribadendo un'adesione neo-fondativa, anche del legame "naturale" di eredità familiare, di tipo programmatico, che si motiva da ragioni disparate. In questo passaggio fondamentale cui molti repertori di tradizione orale vanno oggi incontro, o che costituisce se non altro un conflitto presente nelle comunità musicali che ne perpetuano l'espressione, si opera in altri termini una rimediazione del ruolo, ovvero si pratica il ruolo dopo averlo osservato dall'esterno, costruendolo o avendolo recepito come valore. Si tratta di un cambiamento epocale nei modi della trasmissione tradizionale che va posto al centro dell'indagine etnomusicologica. Per realizzare ciò si risale, forzatamente, lungo i sentieri che hanno

⁶ Si vedano a questo proposito le analisi di alcune posizioni del revivalismo musicale occitano analizzate da Guido Raschieri in *La Baïo di Sampeyre*, cit.

⁷ Impieghiamo i termini nel senso di J. D. BOLTER e R. GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999. Gli autori definiscono il concetto di *rimediazione* e, nel seguito, gli inscindibili concetti di *immediatezza* e *ipermediazione* come «the representation of one medium in another» (*ivi*, p. 1). «Where immediacy suggests a unified visual space, [...] hypermediacy offers a heterogeneous space, in which representation is conceived of not as a window on to the world, but rather as 'windowed' itself – with windows that open on to other representations or other media. The logic of hypermediacy multiplies the signs of mediation and in this way tries to reproduce the rich sensorium of human experience» (*ivi*, p. 36). «In all its various forms, the logic of hypermediacy expresses the tension between regarding a visual space as mediated and as a 'real' space that lies beyond mediation» (*ivi*, p. 41).

portato ai processi di costruzione dell'identità⁸, aprendo cassette che, in genere, si vorrebbero lasciare ben chiusi ma che sono invece essenziali per un'analisi compiuta: quali varianti sono state selezionate? per consegnare quale repertorio? che cosa è stato estromesso da questa operazione di monumentalizzazione di un repertorio e di creazione di un "urtext" (il testo originario) che spesso è alla base dell'analisi del revivalista (vale a dire di transizione da una cultura primariamente orale a una cultura in cui operano processi di sussunzione mediologica derivati dalla scrittura o dalla registrazione sonora)? come si è intervenuto sui punti di crisi, sulle falle di memoria degli informatori? quali assunti, assiomi, veti, proiezioni, hanno agito nella selezione delle varianti e nei processi di restauro rispetto alle porzioni del repertorio in crisi, o di una specifica tecnica esecutiva?

Nell'operazione di "restauro" di un repertorio, ad esempio, ammesso (e non concesso) che il risultato sia identico, persino nelle produzioni di varianti – ma già sugli assunti culturali che presiedono all'idea di un *identico* vi sarebbe molto da dire – rispetto a quello di un musicista appartenuto alla tradizione, si tende in più contesti ad operare per una transizione dei modi della tradizione orale verso qualcosa di nuovo, con una logica che non appartiene solo ai contesti in cui si opera un re-innesto revivalista, ma alla tradizione orale *tout court* nel suo contatto con la modernità. Alcuni di questi nodi sono, ad esempio:

1) Una rescissione del legame, avvertito come angosciante, con l'*a causa*. L'esecutore che opera in un contesto contemporaneo e di *revival* sente come angosciante l'instabilità del repertorio (presenza di varianti, morfologia incerta, impossibilità di determinare con certezza quale sia quella "corretta") e tende a muoversi per sanare queste lacune (atteggiamento raro, invece, da parte di colui che ha sempre agito in un contesto orale);

2) Sanare le "lacune" significa nella maggior parte dei casi operare una rimediazione che consiste nel separare *fonte* e *interprete* (indissolubilmente legati nei contesti di tradizione orale) perché il repertorio sia finalmente restituito come fonte: in ciò si esprime tensione profonda, si cerca una distanza che separi oggetto e soggetto. I soggetti, percepita l'inquietudine del proprio *a causa*, cercano una relazione transitiva con i materiali del proprio repertorio, cercano di oggettivarli, di reificarli, di districarli da sé, di riaversi dalla "morsa del costume", dal rapporto ambiguo che è *il fardello*, *l'inquietudine della tradizione (dell'a causa)*: nella rimediazione, nel tentativo di

⁸ Si vedano sul punto le autorevoli posizioni espresse da Francesco Remotti in *Contro l'identità*, Bari, Laterza, 1996 e in *L'ossessione identitaria*, Bari, Laterza, 2010.

oggettivazione, ciò che precisamente si tenta di sciogliere è l'ambiguità del rapporto con un'alterità diacronica. Istituire distanza tra "repertorio" e soggetti per cercare nel rapporto tra opera e soggetto – nel rapporto tra l'opera e i suoi fantasmi – una relazione dialettica con il proprio passato, nella quale, la maggior parte delle volte, si opera attraverso tecnologie di fissazione e monumentalizzazione del repertorio, quali le molteplici tecnologie di incisione e riproduzione sonora (vecchie e nuove: dal gelosino a Youtube), che cambiano per sempre la relazione con la musica.

Spesso, ciò che ha di mira questo processo di rimediazione è stabilizzare il portato d'ambiguità e di inquietudine provocato dall'alterità diacronica, per rifondare tale relazione su nuova distanza etica. Anche in contesti tradizionali, i cui repertori non sono affatto in crisi, si chiede spesso all'etnomusicologo di restituire un'analisi critica dei repertori perché i musicisti possano avere un urtext dal quale partire – o ripartire – soprattutto a riguardo di ciò che fa problema: la presenza eccessiva di varianti, l'impossibilità di decidere tra l'una e l'altra, l'incertezza sulle tecniche esecutive e su alcune zone del repertorio percepite come estranee, imprecise, misteriose, non ortodosse. L'etnomusicologo sa che ciò che gli si chiede è parte di una crisi per certi aspetti irreversibile dell'oralità ed è consapevole che il suo stesso ruolo è parte del problema – ciò, a ben vedere, avviene in ogni relazione "di campo" e l'antropologia culturale vi ha lungamente riflettuto. Chiedere che l'incertezza determinata da un'appartenenza a meccanismi di trasmissione orale venga neutralizzata, è implicita manifestazione di una tensione verso *l'essere per*. Ciò agisce, come si è detto, in contesti tradizionali e massimamente in contesti revivalistici. La transizione dall'*essere a causa* all'*essere per* è in questo secondo caso gestita, in genere, da studiosi locali che operano il reinnesto e il restauro dei repertori. In questi contesti all'etnomusicologo interessa indagare esattamente nei meccanismi di transizione e non *a prescindere* da essi: il restauro, il rifacimento, la reinvenzione costituiscono altrettante letture di un repertorio, e sebbene i piani dell'intreccio siano assai complessi, non possono essere confuse con quel repertorio. Carlo Ginzburg ha dedicato a questi temi pagine memorabili, i cui nodi sono efficacemente riassunti in una sua intervista:

«Questa mattina mi sono alzato presto e sono andato a rivedere il Duomo di Pordenone, dove c'è un bel quadro di Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone: una *Madonna della Misericordia* del 1515-1516, in cui sono raffigurati a destra san Giuseppe con in braccio il Bambino (un tema molto interessante), a sinistra san Cristoforo, di nuovo col Bambino, in mezzo a loro la Madonna e, ai suoi piedi, i donatori piccoli

piccoli. Nel rivedere questo dipinto ho ripensato a un tema su cui sto riflettendo e che mi appassiona (e mi preoccupa) da molto tempo, quello cioè relativo all'eccesso di restauri. Ogni restauro è un'interpretazione, un'interpretazione storica, e la mia impressione nel rivedere questa pala è che sia stata troppo restaurata, che siano state tolte delle velature, come si vede ad esempio dal manto della Madonna che, a mio parere, risulta troppo piatto. È stata cioè tolta quella velatura voluta dal pittore che aveva evitato toni troppo violenti, introducendo un elemento di complessità nel colore. [...] Purtroppo questo si verifica molte volte, e a mio parere bisogna essere consapevoli che togliere la velatura da un quadro è come bruciare la pagina di un libro di cui esiste un unico esemplare: è un atto di arbitrio verso il passato, qualcosa che mi pare intollerabile e che viene compiuto talvolta anche nei confronti di opere straordinarie. Da questo esempio emerge la complessità della metafora del velo, della velatura e dello svelare: se si svela quello che un attore del passato, un pittore, uno scrittore, ha lasciato, e in questo modo si vela quello che faceva parte di un messaggio complesso, si commette un atto di arbitrio nei confronti del passato stesso. Qui lo svelare è sinonimo di eccesso di interpretazione, di sopraffazione. Ma non dobbiamo dimenticare che la metafora che attribuisce allo storico il tentativo di svelare la menzogna rinvia alla tradizione dell'illuminismo, e alla metafora della luce della ragione che si contrappone all'oscurità. Mi riconosco in questa tradizione⁹».

Velare e rivelare, nel lavoro dell'etnomusicologo, significa indugiare a fondo nei contenuti della rimediazione, i cui nodi riconducono inoltre a due opposti ma complementari intrecci ideologici, filati dalla ricerca di senso: da un lato, l'accezione borghese e idealistica di opera (o repertorio), che privilegia l'autonomia, la compiutezza e la coerenza interna dell'esito del lavoro creativo/compositivo; dall'altro, la pretesa del *folk revival*, che rimette il discorso sulla sua musica alla delimitazione oggettiva di un campo, contrassegnato da confini di "genere" o di "forma" o di "funzione" o di "area", riconosciuti in origine in modo convenzionale o "autoritativo" (è *folk* tutto ciò che ci viene consegnato come frutto della ricerca, più o meno realmente effettuata, o comunque della definizione imposta da altri); entrambi i principi convengono soprattutto nel dare per scontato che l'"opera" (il repertorio, in qualche caso anche lo stile) in quanto tale possa separarsi una volta per tutte dal soggetto creatore e dai suoi

⁹C. GINZBURG e A. COLONNELLO (interviewer), *Vero, falso, finto*, in «Multiverso», 5, 2007 (reperibile online all'indirizzo: <http://www.multiversoweb.it/rivista/n-05-svelo/vero-falso-finto-684/>, ultimo accesso: agosto 2015).

processi poetici per fissarsi nella dimensione immutabile (salvo il recupero critico-filologico) della scrittura o della mediazione (la registrazione), o di entrambe.

Su tutto questo aleggia poi un'altra fondamentale spinta ideologica, quella dell'*invenzione della tradizione*, con le ambigue legittimazioni che continua a ricevere da un'antropologia del presente che non sa fare bene i conti né con l'invenzione in sé né con la tradizione. A fondamento di questa lunga catena di equivoci c'è il testo di due storici: Hobsbawm e Ranger¹⁰, dedicato all'analisi della dimensione artificiale di alcune costruzioni del passato (dal mito delle Highlands scozzesi, al celtismo, alla formazione di miti collettivi e alla nascita delle cosiddette "religioni politiche"), fenomeni essenzialmente connessi all'invenzione delle simbologie nazionali e alla nascita dei nazionalismi. Sovente le conseguenze euristiche di questo lavoro vengono arbitrariamente estese al di là dei casi di studio per le quali questa teoria era stata inizialmente formulata. L'argomento viene spesso utilizzato in modo mistificante dai revivalismi (ma anche dagli etnomusicologi e dagli antropologi) per rispondere alle osservazioni della filologia, qualora essa rilevi che le presunte "radici" cui, in tutto o in parte, un certo aspetto del *folk revival* musicale si richiama non hanno fondamento o, se l'hanno, esso è assai più problematico di come appare in superficie.

Emblematico, per il *revival* occitano, è ad esempio il caso della ghironda, su cui riflette acutamente anche Theron nel saggio contenuto in questo volume (cfr. *infra* p. 72). La questione della presenza "stanziale" della ghironda nell'area delle Valli Occitane del Piemonte è piuttosto complessa¹¹. La valle per la quale si dispone di testimonianze dirette e concrete è soprattutto la Val Maira. Qui sono state raccolte informazioni che dovrebbero dare conto sia della pratica della ghironda come strumento dei suonatori ambulanti, sia della presenza *in loco* quale mezzo di espressione delle tradizioni di villaggio, soprattutto votate all'accompagnamento della danza. Il dato più concreto è la ricostruzione della figura di Giovanni Conte detto "Briga" (1850-1933), suonatore della borgata Barver presso Lottulo di San Damiano Macra, che si esibiva in giro per le strade

¹⁰ E. HOBSBAWM e T. RANGER (a cura di), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983. Per un'introduzione sul tema si veda anche il testo di A. BELLAGAMBA e A. PAINI (a cura di), *Costruire il passato: il dibattito sulle tradizioni in Africa e Oceania*, Torino, Paravia Scriptorium, 1999.

¹¹ Per un approfondimento si vedano: F. GUIZZI, "Quella canzon m'intenerisce", cit., Id., *Guida alla musica popolare in Italia. Vol. 3: Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Lucca, LIM, 2002, pp. 101-103 *et passim*, da cui abbiamo tratto alcuni paragrafi sullo strumento.

del nord Italia e della Francia con la *vioulo* (ghironda in Occitano), una grancassa sulle spalle e sonagli sul cappello e alle caviglie¹².

L'uso come strumento stanziale è comunque dibattuto e debolmente attestato in Piemonte (valli occitane) e, forse, nelle Alpi Lombarde (Valle Serina). Come strumento dei girovagli, invece, era in uso in parte della Valle d'Aosta (in connessione con la tradizione della Savoia), in una ristretta zona della Liguria di Levante, in Valle Sturla, nell'entroterra di Chiavari¹³ e, soprattutto, in Val Taro e Val Ceno, nell'Appennino Emiliano (Parma). A causa della sua utilizzazione come strumento dei girovagli, la sua presenza è attestata un po' ovunque, e soprattutto nelle grandi città, anche se spesso la *memoria* di chi presume di averla vista suonare in strada può confonderla con gli organetti meccanici ("Organo di Barberia"), soprattutto a causa dell'analogia costituita dall'uso della manovella. Si tratta quindi di uno strumento di cui è importante ribadire che, almeno nel corso di un secolo a oggi, non fosse quasi per nulla radicato nell'ambito territoriale delle tante tradizioni musicali in cui si articola la cultura popolare in Italia; già nell'arco dell'intero XIX sec., quando presente, era in uso da parte di ristretti gruppi di girovagli. Tra le più note aree di partenza di questi suonatori si annovera la zona dell'Appennino Parmense, ove il mestiere di suonatore ambulante si accompagnava all'addestramento di animali, soprattutto piccole scimmie, ma anche orsi, che si esibivano in spettacoli in strada, e quella della Savoia – Valle d'Aosta, riconoscibili anche a causa dell'uso della lanterna magica e delle marmotte. Presso il grande pubblico, tuttavia, questo ultimo gruppo era senza dubbio anche in Italia quello di gran lunga più noto, al punto che sotto il nome di "savoiard" erano spesso identificati anche gli altri ghirondisti provenienti da zone diverse da quella delle Alpi occidentali.

I più accorti, tra gli esponenti del revivalismo musicale occitano, sono consapevoli di aver compiuto un errore prospettico fondamentale nell'aver trasformato la ghironda in un vessillo del radicamento tradizionale e identitario, quando esso era in origine semmai il contrario, dovendosi annoverare tra i complessi dispositivi di comunicazione orale e di

¹² Si veda J-L. FONTANA et ALII, *Sansouagna: La vielle à roue dans les Alpes méridionales*, Cahier des Alpes-Maritimes n° 9, Nice, Conseil Général des Alpes Maritimes, 1991.

¹³ Come è risultato dalle ricerche di Giorgio "Getto" Viarengo e del collettivo di cui egli ha fatto parte (cfr. COLLETTIVO CULTURALE "IL GRUPPO", CHIAVARI, *Alla Ricerca dei Careghino cantastorie in Favale*. Chiavari, Bozzi editore, 1980) sui suonatori ambulanti di quell'area, soprattutto sulla famiglia dei Careghino, che hanno portato anche al ritrovamento di alcuni frammenti di due strumenti nel paese di Mezzanego. I Careghino erano originari della frazione Castello, nel Comune di Favale di Malvaro, "quasi un'insenatura laterale nella vallata della Fontanabuona" (ivi).

contatto e scambio tra differenti comunità. Considerare le ragioni per cui questo è avvenuto è di per sé un interessante tema di ricerca, che presenta una stratificazione assai complessa, in cui si miscelano elementi di varia provenienza, compresi quelli mediati dalla cultura *pop* e da fenomeni di storicismo e reviviscenza “medievalista”. La risposta a questo errore prospettico è tuttavia sorprendente ed è, sintetizzando, l’affermazione che tratta di un’invenzione di tradizione, come d’altronde ogni altro fenomeno culturale è stato a sua volta frutto, *in illo tempore*, di un’invenzione, poiché, *si sa*, ogni tradizione è inventata e perciò, tanto vale. “Si sa?”, si chiede non senza qualche sgomento il ricercatore che abbia messo le mani almeno una volta, seriamente, su una qualsiasi cultura musicale, ma, di più, su un qualsiasi fatto di cultura. Anche nel caso di questo secondo nodo la risposta necessita di più argomenti. Il primo è che l’applicazione indifferenziata della tesi di Hobsbawm e Ranger a qualsiasi contesto culturale come si è già detto, è una generalizzazione frettolosa e arbitraria. Quale credibilità scientifica può avere una generalizzazione condotta a partire da un caso di studio? Un caso di studio può proporre un’ipotesi teorica la cui applicabilità va misurata poi in differenti contesti, distinguendo caso per caso. Un secondo punto è che l’efficacia euristica di questa consapevolezza è pari a zero: se ci si riflette, essa è talmente generale da non dirci niente sui fatti che pretende di descrivere; nasconde al contempo l’insidia – in *cauda venenum* – di un appiattimento totale della complessità, a vantaggio di un luogo comune o se si preferisce, di un banale truismo: certo, a un qualche livello una creazione condivisa, – più spesso l’opera innovatrice di un singolo/singola sancita da un’accettazione comunitaria, da divisioni interne, da non pochi conflitti di adattamento – ha plasmato questo o quel carattere di una determinata tradizione. E allora? Il punto non è che questo sia avvenuto ma *come e perché* ciò sia avvenuto, nella concretezza dei fatti e nel rigore della ricostruzione storiografica o anche, quando la ricostruzione storiografica abbia raggiunto i suoi limiti, dall’impossibilità di determinarlo con certezza. È poi fondamentale capire quali reti abbiano propagato questa innovazione, quali classi sociali all’interno della comunità se ne siano fatte portatrici, a vantaggio economico di chi; da quali ragioni, di economia materiale, di immaginario (più spesso di tutt’e due) l’innovazione si sia venuta a determinare. Succede assai spesso, nei fenomeni di *revival*, che innovatori di estrazione urbana, che non hanno mai condotto ricerca sul campo né sono stati a contatto con la tradizione musicale che pretendono di impersonare siano i più appassionati sostenitori dell’argomento “invenzione della tradizione”, poiché esso fornisce un appiglio, in realtà teoricamente assai debole, alle proprie strategie di

posizionamento, alla vaghezza di idee, là dove al mito dell'autenticità e delle radici, una volta esso si riveli minato da numerose fallacie, non si è saputo sostituire null'altro che il tema della libertà creativa – che di per sé sarebbe anche un ottimo argomento se non si accompagnasse con la pretesa paradossale di far piazza pulita di ogni altra differenza; con l'incapacità cioè, arroccati dietro il *passé-partout* dell'invenzione della tradizione, di produrre discernimento e consapevolezza critica. Questo è peraltro un piano di palese contraddizione etica, e politica, perché se da un lato il *revival* pretende di rivitalizzare e difendere una cultura musicale, con il ricorso a questo argomento ne sancisce il disconoscimento, livellando ogni differenza. Sostenere che l'uso della ghironda è legittimo nel *folk revival* occitano perché si tratta di un'invenzione così come ogni tradizione *non è in fondo altro che* un'invenzione preoccupa soprattutto perché questa risposta non genera altre domande: un grimaldello ultimativo che non contempla interlocuzione ulteriore. In una prospettiva di indagine etnomusicologica questo non è inaccettabile sul piano della legittimità di una scelta (ogni artista si assume la responsabilità del proprio limite, se di scelta artistica si tratta), ma dell'assenza di conoscenza cui inevitabilmente questa conclusione conduce, un'opacità che muove contro le prospettive metodologiche di un'impostazione scientifica. Ad esempio, non entra mai a far parte delle riflessioni del *folk revival* su questo strumento il ruolo che nell'instaurazione di questo tema nell'immaginario collettivo ebbero alcuni cliché culturali, con il successo che la figura della giovane suonatrice di ghironda aveva conosciuto in Francia attorno la fine del secolo XVIII e l'inizio del secolo successivo, e principalmente fissata nelle figure dell'*opéra-comique* che portarono a Fanchon (*Fanchon la vielleuse, comédie en trois actes, mêlée de vaudevilles*, par Jean-Nicolas Bouilly et Joseph Pain) e, successivamente, quelle che ne sono derivate, in forma di *mélodrame-vaudeville*, in particolare nel caso della *Grâce de Dieu ou la nouvelle Fanchon* di Adolphe Dennery e Gustave Lemoine, sino ad arrivare, quando il tema passa al di là delle Alpi, alla *Linda di Chamounix* di Gaetano Donizetti su libretto di Gaetano Rossi, un'opera calata nel mondo alpino e la cui storia è giocata tra Chamounix (*sic*) e Parigi, largamente influenzata nei temi e nella figura della protagonista dal ciclo abitato dalle fanciulle savoiarde ghirondiste già assurte da mezzo secolo, in Francia, a protagoniste di un complesso drammaturgico di apparente impronta realistica, ma in verità strettamente intrecciato al feuilleton nei temi e alla ripresa e sintesi iconografica di questo apparato ideologico nella pittura di genere di metà Ottocento (pensiamo principalmente all'opera

dei fratelli Domenico e Girolamo Induno)¹⁴. Quali sotterranee influenze abbia esercitato nella re-invenzione occitana della ghironda la tardiva mediazione degli stereotipi dell'immaginario romantico è un tema di ricerca potenzialmente interessante; si tratta tuttavia di una sottigliezza che si oblitera di fronte alla violenza epistemologica e alla perentorietà di un concetto come quello dell'invenzione della tradizione.

Theron arriva a sostenere con ironia che la ghironda è per il *revival* un «atto di fede» (cfr. *infra*, p. 72) ed è proprio questo confine che tiene disgiunto o, se vogliamo, continuamente intreccia, il cammino della “fede” e quello della scienza, quest'ultima certo non scevra da proiezioni ideologiche sulle quali tuttavia il pensiero scientifico è in genere più laicamente disponibile a ragionare, decostruendole se necessario.

Forse continua però ad agire sotteraneamente, nel rapporto tra *revival* ed eccesso filologico della scienza, una tensione cui le scienze umane, nella loro avventura moderna, sono in fondo debitorie: quella che, nell'Ottocento, contrapponeva i decadenti alle rigidità della scienza positiva, accusata di rappresentare un limite alla comprensione della vicenda umana, piuttosto che un ausilio (può darsi che sopravviva in questa tensione un resto di foggia ottocentesca su cui potranno riflettere, incuriositi, revivalisti e filologi del futuro). Le velate accuse rivolte alla scienza, da parte dei revivalisti, di un eccesso filologico, di un purismo “inutile” sotto il profilo creativo, del re-innesto e del radicamento identitario sono certamente mal poste, ma non sono irragionevoli. Come abbiamo tentato di riassumere in apertura, c'è stata un'epoca in cui, pur conflittualmente e in una progressiva presa di distanza dalle strategie militanti del *revival*, la nascente etnomusicologia approdava alla visione sistematica di una vera e propria disciplina scientifica ma non per questo rinunciò ad elaborare autonome strategie comunicative, una originale riflessione sui linguaggi del teatro e sui rapporti tra modi della comunicazione borghese e delle culture di tradizione orale, che era essa stessa una risposta – non l'unica delle risposte possibili, ma sicuramente una risposta “alta” – all'esigenza di un ripensamento laico alle funzioni e ai ruoli delle musiche di tradizione orale nel loro contatto con la modernità e con l'attualità politica. Considerare queste prospettive ancora solide, vive e presenti in seno all'etnomusicologia (o alle scienze umane in generale), non vederne lo stato di crisi, sarebbe puerile, così come rifugiarsi nell'esercizio di un'acribia filologica che, per quanto utile dal punto di vista documentario, rischia di rimanere un puro esercizio. Ma come è già stato detto

¹⁴ Traiamo queste informazioni da F. GUIZZI, “*Quella canzon m'intenerisce*”, cit., cui rimandiamo nuovamente per un approfondimento.

intelligentemente a proposito di uno dei nodi più malintesi del rapporto tra antropologia culturale e *post-modernism*, quello cioè della critica della scrittura scientifica “classica”, solidamente attestata su basi “scientiste” e sull’assunzione di responsabilità veridittiva da parte dello specialista, a vantaggio di un’impostazione più duttile e liquida nella sua considerazione di diversi punti di vista,

«le nozioni di dialogicità e polifonia, su cui ha insistito in modo particolare James Clifford (prendendole in prestito da Baktin), alludono più a una dimensione di lettura applicabile a ogni forma di etnografia, che non a un nuovo canone di produzione etnografica¹⁵».

La questione è dunque quella di avere o no compreso quanto debba essere permanentemente presente nello studio sistematico delle pratiche musicali diffuse una modalità di “lettura” della realtà che sia illuminata dalla vicinanza partecipativa, anche coinvolta in processi creativi, non meno che sorretta dal rigore ermeneutico e dal vincolo dell’oggettività (per quanto problematico sia questo termine).

¹⁵ F. DEI, *Esiste un'antropologia postmoderna?*, in «Il mondo 3», n. 2-3, Agosto-Dicembre 1995, pp. 224-229. L'intero passo in cui si tratta la questione è il seguente: «Nell'antropologia degli ultimi anni, ad esempio, termini come “dialogico” o “polifonico” sono stati erroneamente intesi come proposte di scrittura di avanguardia, alternative alla classica monografia realista interamente dominata dal potere e dal sapere dell'autore. Pretendere di produrre testi integralmente “dialogici” o “polifonici” piuttosto che “realisti” o “monologici”, come talvolta è stato fatto, equivale a fraintendere il senso in cui questi termini sono stati introdotti nella riflessione sulle basi epistemologiche della disciplina. La componente del dialogo e la molteplicità delle voci sono caratteristiche necessariamente inerenti all'incontro etnografico, e che in modo più o meno diretto si manifestano, magari inconsapevolmente, in tutti i resoconti degli antropologi – come necessaria e ineliminabile in qualsiasi scritto etnografico è la componente autoriale, l'orchestrazione delle voci da parte dell'autore, anche quando questa si manifesti nella finzione del dialogo non mediato [...] / Dunque, le nozioni di dialogicità e polifonia, su cui ha insistito in modo particolare James Clifford (prendendole in prestito da Baktin), alludono più a una dimensione di lettura applicabile a ogni forma di etnografia, che non a un nuovo canone di produzione etnografica. Come Marcus e colleghi hanno esplicitamente riconosciuto, esse riguardano le condizioni della *ricezione* più che quelle della *produzione* del testo. / Il punto - essi affermano - non è tanto cambiare radicalmente le pratiche di scrittura, come qualcuno teme, quanto cambiare le condizioni di ricezione del lavoro antropologico: vale a dire, creare un ambiente aperto, più di quanto non accada oggi, a molte e alternative letture delle opere di antropologia. Non si tratta di far emergere una ‘nuova letteratura’ da ‘tutto questo parlare’ [l'antropologia testuale]; al contrario, il senso di tutto questo parlare sta proprio nell'impedire l'avvento di una nuova letteratura, rifiutando di prescrivere ciò che dovrebbe essere, e caratterizzando invece ciò che già è» (Tyler-Marcus 1987: 274). / Lo stesso vale per la nozione di riflessività, che non è affatto un invito a forme di scrittura diaristica e incentrata sulla soggettività del ricercatore – “confessionale”, come l'ha definita Geertz - anche se la scrittura confessionale diviene una possibilità legittima di organizzazione del resoconto etnografico».

Quella dell'invenzione è dunque una dimensione critica che si aggiunge all'armamentario "classico", possibilmente con la doverosa consapevolezza che si tratta di uno strumento elaborato in sede storiografica, non automaticamente trasferibile, come si è detto, ad altri terreni già solo per le precise e vincolanti prospettive che la ricerca storica, dedicata per lo più in questi casi a precisi fenomeni di "promozione" di collettività deboli, porta con sé.

L'antropologia culturale ha saputo guardare alla "decostruzione" dei concetti di identità, tradizione, autenticità culturale, operata dalla storiografia con i lavori di Hobsbawm e Ranger, apprezzandone il valore di "svolta", ma anche ben sapendo che essa non ha sostituito un intero paradigma ermeneutico con un altro: ha solo saputo svelare il ruolo centrale che l'invenzione di tradizioni culturali ha giocato in diversi – ma peraltro specifici – processi di costituzione dei moderni stati-nazione, come strumento di coesione, che rende possibile a gruppi spesso eterogenei di popolazione l'immaginarsi come comunità¹⁶. In più, ha puntualizzato che

«in tutti questi lavori, l'invenzione delle culture non è mai soltanto un innocente esercizio letterario, presentando invece un versante politico. Essa è strumento di legittimazione del nazionalismo e, in ambito coloniale, si lega strettamente alle sue strategie di dominio¹⁷».

Se si fa perciò ricorso a questo modello per "spiegare" fenomeni complessi e controversi è moralmente doverosa la massima cautela, a maggior ragione nella considerazione delle realtà locali: se nell'ambito globale infatti l'invenzione della tradizione ha fruttato grandi passi in avanti nella rivelazione dei processi reali della creazione-trasmissione-appropriazione di culture, non si può applicare lo schema alle realtà locali pretendendo da una parte che ogni cosa risponda inevitabilmente a quello schema e, dall'altra, che ogni invenzione sia di per sé stessa "tradizione" in via di legittimazione. Come se la "legittimazione" (qualunque accezione si voglia attribuire a questo termine) non sia un processo determinante affinché si passi dall'arbitrio minoritario all'accettazione collettiva. Per quanto possa aver irrimediabilmente perso da tempo il suo potere di spiegazione di ogni processo di trasformazione culturale, il celebre schema *langue-parole*

¹⁶ F. DEI, *Minacce e promesse del multiculturalismo*, in M. MASSENZIO e A. ALESSANDRI (a cura di), *De Martino: Occidente e alterità*, Annali del Dipartimento di storia dell'Univ. Di Roma "Tor Vergata", 1, 2005, pp. 115-139:121.

¹⁷ *Ibidem*.

di Bogatirëv-Jakobson¹⁸ resta pur sempre un modello ovvio e inoppugnabile di descrizione delle dinamiche di generalizzazione collettiva di una “innovazione”. L’invenzione della tradizione come processo reale, peraltro, è un fatto di natura sociale, non il ghiribizzo di un estroso opportunista. Ma non nel senso della “creazione collettiva”, ove sembra operare una “tradizione della formalizzazione lenta” più consona agli schemi romantici. Di questa precisa processualità, dei soggetti implicati e dei modi di esercizio da parte loro di un’egemonia adeguata a far decollare il processo stesso, lo studioso deve dare conto. Altro è la velleità di spiegare ogni fenomeno attribuito al “popolo” come frutto di un intervento arbitrario, di una forzatura che galleggia sulla superficie delle dinamiche sociali come un sughero nel mare. Se lo scienziato ricerca per conto della collettività, utilizzando dunque una delega, l’espedito dell’invenzione da lui utilizzato rischia di imporsi in termini di semplificazione, pretesamente elargita come *scoperta* della verità, che rischia di andare non a caso a ripercorre le stesse scorciatoie dei fenomeni di cui si vorrebbe render conto: si generalizza un’eziologia soggettivisticamente elaborata contando sul fatto che essa soddisfa gli interessi di qualcuno che ha bisogno di legittimare una propria “versione dei fatti”. La qual cosa è particolarmente scabrosa quando si tratta degli interessi di chi sistematicamente opera “mettendosi nei panni altrui” o agendo in base a un “come se” unilateralmente stabilito: ed è il caso di gran parte del *folk revival* delle ondate successive (in Italia) a quella delle origini (anni ’60 del XX sec.). Perciò l’inventore può diventare un ladro di deleghe e molto dipende dall’abilità del ladro: un conto è lo scippatore di strada, altro è Arsenio Lupin. Ma qualunque sia il suo grado di talento e di efferatezza, il bottino suo principale, quando in gioco è la qualità della sua relazione con la ricerca, viene dall’appropriazione indebita del tesoro o *thesaurus* della ricerca stessa, quindi dalla possibile sostituzione soggettiva sul versante dell’accertamento dello stato di cose esistente.

Nell’ambito di queste teorizzazioni spicca una celebre esponente dell’etnomusicologia inventata come Giovanna Marini, nota per aver spacciato come interprete di *folk revival* alcuni canti da lei creati e surrettiziamente attribuiti al “popolo”: da lei si è tranquillamente argomentato in più di un’intervista che non si distingue tra “canto inventato e canti della tradizione” perché “la tradizione si forma così: qualcuno li

¹⁸ P. BOGATYRËV e R. JAKOBSON, *Der Folklore als eine besondere Form des Schaffens*, in «Donum Natalicium Schrijnen», Nijmegen-Utrecht, 1929, pp. 900-913 (ed. it. *Il folklore come forma di creazione autonoma*, in «Strumenti Critici» I-3, 1967, pp. 224-240).

inventa questi canti, un bel giorno che si sentiva in vena”. Come si è già detto, una tale non-distinzione lascia intanto del tutto impregiudicato il modo dell’invenzione e il processo della tradizionalizzazione – come se fossero quisquillie irrilevanti – e riduce poi tutto al “canto tradizionale” inteso – con preteso essenzialismo formalistico – come “genere”, che si caratterizza attraverso suoi parametri capaci di garantire la verifica della *conformità*: coincidenze formali, dunque, che inglobano anche tratti comportamentali del soggetto (scarpe grosse, gilet, camiciaccia, acusticità, vino nel bicchiere, dialetto, ecc.) e cifre connotative dell’ambiente della performance (teatro di un’alterità ruspante o militante o tutt’e due).

È dunque una questione di *conformismo*. L’ingresso è dato da una scelta, autistica nelle occorrenze più radicali, negoziale negli altri casi. L’adesione ad una *langue* è perciò un processo che interessa l’individuo (il porta-*parole*) e la sua capacità di mettere in forma la sua *parole*: la *langue* è un gergo quasi aprioristico: non a caso si parla di “tradizione”, cioè di qualcosa che per definizione – anche per via etimologica – è un “dato”.

L’operazione dunque si muove tra due apparenti estraneità:

1. da un lato l’invenzione di una *para-langue*, che è dilatazione arbitraria di una *parole* non meglio qualificabile;
2. dall’altro la sottomissione conformistica a una *sotto-langue*, che è fatta di forme dell’atteggiarsi, inevitabilmente filtrate dall’omologazione dell’ovvio, del pittoresco, del popolare stilizzato, o nebulosamente sottratto alle determinazioni delle diseguaglianze sociali, o dogmaticamente fissato in parametri ideologici di tipo socialmente identitario sullo sfondo di dislivelli artificiali o unilaterali.

È questo il senso odierno della dialettica *langue-parole*?

Rispetto ai tempi andati non ha però nemmeno senso un refrain nostalgico del tipo “non ci sono più i Leydi di una volta”: quell’intelligenza intercettava allora utopie massimaliste oggi arenatesi nella palude del pensiero unico; c’era un orizzonte di desiderio a partire dalla quale era possibile progettare futuri possibili e attendersi che sarebbero venuti e giocare con questi destini incrociati.

La musica occitana: sorgenti, confluenze e nuovi canali

Guido Raschieri

Cominciamo questa breve trattazione sulla cosiddetta musica occitana, con alcune considerazioni sulle “sorgenti” che hanno alimentato un passato e presente bacino espressivo. Con sorgenti intendiamo l’universo dei repertori e il bagaglio di cultura musicale propri alle differenti valli di questo comprensorio, ossia dell’area che chiamiamo occitana, per rispondenza a tratti culturali e linguistici, così come per il crescente e aggregante ruolo assunto dalla musica negli ultimi decenni.

Considerare tuttavia quelle sorgenti come discendenti da un bacino omogeneo è discutibile: sono presenti infatti forme unitarie, connessioni fra i repertori, tracce e testimonianze dirette della circolazione interna di musiche e suonatori, ma anche profonde peculiarità interne di ciascuna sottoarea. Inoltre non bisogna trascurare gli abituali percorsi di interscambio con aree limitrofe, da un lato lo spazio regionale, non solo montano, dall’altro certa parentela con tradizioni musicali d’oltralpe.

Questo complesso dunque di falde musicali ha alimentato per secoli – e con avvicendamenti che non è semplice ricostruire storicamente – la pratica di generazioni di esecutori (suonatori, danzatori e cantori) all’interno di comunità coese e relativamente autonome.

Nel più recente periodo, proprio mentre si stava assistendo a un inaridimento della tradizionale pratica musicale, gli spazi residuali di vitalità diventano nuova sorgente, per operazioni prima di ricerca, dunque di riabilitazione e nuovo innesto.

A ripercorrere le tracce residuali e ricostituire una memoria, furono diverse esperienze di ricerca, all’interno o dall’esterno, connotate da una nuova attenzione etnomusicologica. Il grado di attività musicale era ridotto rispetto a una passata vitalità, ma il lavoro di recupero, qui concentratosi oltre la metà degli anni ’60, seppe raccogliere la testimonianza di molteplici e raffinati patrimoni vocali domestici o aggregativi, e importanti forme e impieghi strumentali a destinazione festiva e cerimoniale. D’altro versante, l’operazione pose in evidenza e in taluni casi prese a rinvigorire le forze ancora vitali e le relative occasioni d’applicazione; il medesimo percorso proseguì inoltre nella riemersione di altre manifestazioni rituali inattive, ma non totalmente avvolte nell’oblio.

Più in generale quel decennio, a cavallo fra gli anni '60 e gli anni '70, vide l'affermarsi di una nuova dimensione della ricerca etnografica nella complessiva area regionale, in cui l'attenzione al patrimonio musicale e alla sua rispondenza a molteplicità di tratti culturali acquisì assoluta centralità. Una catena di relazioni intessute col mondo di studio e di alto impegno culturale, scevro da rigidi accademismi e ideologismi e riunito intorno alla centrale figura di Roberto Leydi, agì da fondamentale stimolo. La condizione e il collaborativo terreno posero le basi dirette o di seconda derivazione per la nascita di esperienze locali di acquisizione di una coscienza identitaria. Ne furono esempi centrali esperienze quali il *Coro Bajolese* per il Canavese, il *Gruppo Spontaneo di Magliano Alfieri per l'Albese e l'Astigiano*, il gruppo *Da pare 'n fieul* per la zona a noi prossima. L'incorporamento di un'identità musicale propria, rivolto altresì al recupero di competenze esecutive, fu passo decisivo per un impiego in chiave progressiva e in contrapposizione alla cultura di massa.

Da un lato pertanto il maggior grado di sperimentality si era addensato in centri minori, prossimi alle naturali sorgenti di tradizione. Dall'altro, all'incirca negli stessi anni, anche il milieu urbano, anzitutto quello del capoluogo regionale, Torino, fu investito da moti di fascinazione verso la forza propulsiva dell'espressione musicale popolare. In tal senso un tipo inedito di manifestazione occupò una posizione significativa: un *Folk festival*, messo in piedi, quasi inconsapevolmente, nel biennio 1965-1966 fu occasione discriminante e crocevia fra spazi di espressione originaria emersi dalla ricerca, forme manieristiche di ricalco popolaresco, sconosciuti percorsi di riabilitazione di provenienza straniera, modalità proprie a una prima fase italiana del *folk music revival*, infine germinali indizi di tendenze nuove che matureranno di lì a poco¹. Queste ultime, che possiamo identificare come *folk revival* di seconda generazione, sviluppatasi in ambito urbano nei seguenti cinque-dieci anni, si costituirono per volontà e operosità di una nuova generazione di attori. L'esperienza fu debolmente congiunta ai passati itinerari, poggiò su un *background popular*, seppur lontano da tendenze *mainstream*, e fu caratterizzata da un'attenzione rivolta ai palcoscenici internazionali.

¹ S. DESTEFANIS e C. REPETTO (eds), *1965 Folk festival 1: rassegna del canto popolare e della nuova canzone*, Torino, 1965; AA VV, *1966 Folk festival 2: rassegna internazionale del canto popolare e della nuova canzone*, Torino, Consiglio studentesco dell'Accademia Albertina di Torino; AA VV, *Folk Festival, registrazioni originali di Folk Festival vol. 1 e Folk Festival vol. 2*. Modena, Ala Bianca, 1998.



Figura 1. Copertina del programma per la seconda edizione del *Folk Festival* di Torino.

I passaggi qui sinteticamente esposti conducono a una fase temporale prossima alla prima genesi del genere occitano, ma anche alla concomitante sovrapposizione di attori e prospettive, a una loro contrapposizione, come alla sostanziale partecipazione a un orizzonte comune. I neo-movimenti di *folk music revival* urbano, estranei – per provenienza e cultura – alle aree montane di minoranza linguistica e musicale, stabilirono infatti con esse una prima rete di contatto, poiché attratti dalla sfera di un orizzonte primitivo, percepito e trasognato, cui ispirarsi. Proprio su questo specifico aspetto – una fascinazione a tratti condivisa, ma con una differente prossimità all’oggetto “di proprietà” – si generarono ben presto conflitti con gruppi, anch’essi neonati, di interpreti locali. Lo scontro toccò l’apice nella partecipazione a un altro festival musicale, sempre in “terra piemontese”, il *Canté j’ew* di Bra alla fine degli anni ’60, di formazioni cittadine impegnate anche nella riproposta di repertori autoctoni della specifica sottoarea valligiana².

Gli ingredienti miscelati nell’iniziale composto urbano, adagiandosi sui tracciati fondi esperienziali giovanili, provenivano da un lato dalla produzione discografica e dai differenti rivoli della *musique trad* francese, a sua volta mediatrice del *folk music revival* di matrice anglosassone. A questa fonte temporalmente anticipatrice nel nuovo corso italiano della riproposta, si unì il ricorso alle registrazioni di ricerca sul campo

² Il festival non fu totalmente svincolato dall’esperienza torinese precedentemente descritta, ma si caratterizzò a livello ideale e mediatico in totale sintonia con il nuovo corso. Esso si svolse a fine anni ’70, nella cittadina piemontese di Bra, sotto il nome di *Canté j’ew* (con lo svuotato richiamo a una tradizionale questua pasquale, simbolo di una delle esperienze di ricerca maturate in ambito locale nel decennio precedente). La manifestazione fu fra l’altro il primo traguardo di un nucleo operativo che condurrà, con un orientamento analogo per lo più piegato ad altri interessi, all’attuale impresa, per tanti aspetti controversa, di *Slow Food*. Vogliamo qui ancora ricordare una delle tante requisitorie che gli esperimenti “forestieri” destarono nell’ambito dei movimenti culturali montani. Essa chiarisce i termini del dibattito e illustra i presupposti ideologici della reazione: «Siamo partiti dalla constatazione che è un’etnia ben precisa che ha generato questa cultura: l’etnia occitana, ed è innanzitutto questa che deve riappropriarsene; solo chi vive ed ha legami profondi con una realtà culturale può appropriarsene in modo corretto, altrimenti ne risulta un’espropriazione ai danni del popolo occitano. Si rende utile e necessario fare questo discorso perché già si incominciano a intravedere strani e pericolosi tentativi in questo campo, basti pensare che la Regione Piemonte e l’ARCI nel loro programma “culturale” per l’estate in corso hanno preferito far rappresentare la cultura occitana non da chi la vive e la pratica sul territorio ma da strani gruppi tipo “Prinse Raimund” [...] che hanno arraffato brani della nostra cultura, li hanno completamente stravolti e che vanno nelle valli e altrove come portatori di questa» (I. CAVALCANTI, *Riappropriamoci della cultura occitana. Da uno “stage” musicale a Pomaretto*, in «Ousitanio Vivo», Anno V, n. 7, 26 Agosto 1978, p. 1).

pubblicate in vinile³, virate a un impiego funzionale. Con esse infatti si scopriva una prima sconosciuta, ma reale, alterità interna che, nella peculiare direzione stabilita, diventava materia per una sperimentazione di modi e filtri d'oltreconfine.



Figura 2. Immagine del festival *Canté j'ew*. Al centro l'organizzatore e istrione Carlin Petrini.

Come manifestazione speculare, se non parzialmente conseguente, il nuovo sistema espressivo attecchì tra le fasce giovanili attive nel concentrico delle vallate alpine. A partire dagli anni '70 si stabilì un complesso di relazioni con panorami stranieri, specificamente francesi, dapprima grazie all'affermazione del medium discografico in entrata, poi attraverso conoscenze più dirette. Il passo successivo, come si vedrà, fu l'autonomo, ma stilisticamente dipendente, intervento. Il nuovo clima, determinato

³ Si ricordano in particolare quali fonti dichiarate: A. Vigliermo (ed.), *Canti dell'alto canavese. Coro di Bajo Dora*, Milano, Albatros, VPA 8190, 1974; R. LEYDI, B. PIANTA E G. SANGA (eds.), *Canti popolari del Piemonte, 2. Le valli di Cuneo*, Milano, Albatros, VPA 8203, 1974; Gruppo spontaneo di Magliano Alfieri, *Feste calendariali e canti popolari dell'albese. Basse Langhe e Basso Monferrato*. Milano, Albatros, VPA 8415, 1978.

dalle descritte “confluenze”, rivoluzionò i tradizionali meccanismi di travaso e scambio tra popolazioni vicine, da sempre attivi nell’area di confine, in parte direttamente documentati, in parte trasparenti in filigrana negli stessi repertori. A un rapporto di intreccio paritario, subentrò l’affermazione di una supremazia espressiva e mediatica esterna, avvertita tuttavia, al di qua della frontiera e dai nuovi attori sulla scena musicale, quale strumento salvifico e di riscatto, abbracciata con ammirata emulazione.

Il composito panorama qui delineato nelle linee essenziali rappresenta il fondo contestuale verso la costituzione di un omogeneo universo musicale. Il primo stadio vide la formazione di un ordinamento canonico, con forme privilegiate, adozioni strumentali, impronte sonore, prassi performative, attributi simbolici e veicoli di comunicazione. Così esso poté attecchire saldamente nel terreno “originale” e appare oggi agire “di ritorno”, come modello naturalizzato e dominante.

Abbiamo potuto stabilire una prima verifica di questi ultimi processi in nostri recenti percorsi di studio. Essi si sono concentrati sull’attualità del paesaggio sonoro della principale e ancestrale festa alpina di carnevale, viva nell’area, la *Baio* di Sampeyre, a quarant’anni dall’opera di documentazione e divulgazione operata da Roberto Leydi con Bruno Pianta, Glauco Sanga, Italo Sordi e Ferdinando Scianna⁴. Trattandosi ieri come oggi di un evento investito di una rappresentatività suprema nella proiezione rituale di identità⁵, avendo assunto, per ragioni anche obiettive, carattere di “riserva musicale”, esso costituì il primo spazio di un impegno operativo, indossando nel tempo veste di celebrazione dell’ “autenticità” e ricongiungimento a una sorgente primordiale. L’indagine condotta ha anzitutto individuato le critiche condizioni in cui versavano le tradizionali pratiche musicali connesse al rito negli anni ’60 e ’70, compromesse da un globale sfibramento dei repertori e dalla fragilità esecutiva di un ridotto numero di suonatori per lo più anziani. La reazione delle giovani leve, allora impegnate su un duplice crinale di orgogliosa affermazione autonomistica e fervente rigenerazione culturale, fronteggiò quei nodi problematici tramite la fissazione su nastro del patrimonio sonoro “in estinzione” e in una seconda strategia di pragmatico rilancio.

⁴ R. LEYDI, *La verità sul carnevale*, «L’Europeo», XXVIII, 8, Febbraio 1972; LEYDI, PIANTA e SANGA, *Canti popolari*, cit.

⁵ Utilizziamo intenzionalmente una definizione plurale poiché il panorama di adesione si fece progressivamente poliedrico. La festa, già rivisitata nell’astrazione di un’élite locale, così concretamente ricomposta agli albori del ’900, divenne oggetto - in tempi più recenti e con conflitti talora accesi - di letture divergenti (la più interna e localistica, la politica e autonomistica, l’esterna e revivalistica, la promozionale e turistica).

Proprio su quest'ultimo piano le soluzioni adottate risultano determinanti e documentano gli spazi di confluenza alla base del nuovo linguaggio; i promotori decisero infatti di coinvolgere, per la riesecuzione, l'incisione discografica e il conseguente "trapianto" dei repertori, interpreti esterni – il gruppo nizzardo *Lou Bachas* in prima linea – per un'avvertita carenza di alternative interne, per un'innegabile efficienza tecnica, per una lontananza ideologicamente non percepita.

La prima operazione discografica, nel 1973, fu in verità tutta interna e si pose a metà tra l'esperienza di ricerca e quella di reinnesto. Si trattò infatti della registrazione in tre dischi *45 giri* delle musiche della *Baïo* eseguite dall'ultimo anziano suonatore di fisarmonica semidiatonica, Giovanni *Jouan* Bernardi.⁶



Figura 3. Copertine dei tre dischi con le musiche della *Baïo* eseguite da Giovanni *Jouan* Bernardi.

Seguì dopo un decennio un secondo disco dedicato ai soli repertori della centrale alta Valle Varaita che riportava nel titolo, l'attributo ormai stabilito quale indicatore esplicito ed inequivocabile di *musica occitana*⁷. Quella scia continuò a distanza di tempo con un lavoro dedicato alla parte della Valle digradante verso la pianura⁸. Insieme tali iniziative furono il vero sigillo di quella connessione e collaborazione non solo ideali siglate con il mondo del *revival* musicale d'oltralpe, il banco di prova per giovani interpreti locali per

⁶ D. ANGHILANTE, G. BOSCHERO e P. DEMATTEIS (eds.), *Noste Danse. Danses occitanes de Sant Peyre (Val Varacha) sona as' bo l'armonic da Joan Bernard*, Sampeyre, Valadas Occitanas, 1973.

⁷ G. BOSCHERO, *Muziques ousitanes. Donses e chansouns dei Chasteldelfin, Blins, Pount e La Chanal*. Sampeyre, Soulestrelh, 1985.

⁸ G. BOSCHERO e S. PERON, *Muzique Ousitane 2. Controdanse e d'aoute danse da Fràise a 'n Lemma*, Sampeyre, Soulestrelh, 1989.

lo più formatisi in quell'orizzonte, infine l'omaggio, benché relegato un po' ai margini, verso i depositari primi della tradizione.⁹ A completare l'operazione fu un terzo disco, dedicato questa volta alle versioni violinistiche delle musiche della *Baio*, raccolte dall'anziano suonatore Giuseppe Galliano, *Juzèp da' Rous*, in cui, per specificità di repertorio e stile, si adottò una procedura, non propriamente conservativa, di "restauro musicale", improntato a stilemi del genere colto¹⁰.

Grazie a queste operazioni, soprattutto le prime, dunque per strade incrociate o parallele si sviluppò il nucleare itinerario della rinascita musicale. Molte cronache raccontano lo spirito di quegli anni, così come le contrapposizioni fra differenti schieramenti che presto si crearono. Ne abbiamo scelta una esemplare perché firmata da Gianpiero Boschero, centrale ideologo e promotore del rinnovamento. Lo stesso spazio è simbolico, trattandosi di un piccolo borgo della cardinale Valle Varaita, eletto a "luogo del miracolo". Se l'occasione del reportage è incidentale, vi possiamo ritrovare una serie di elementi significativi. Innanzitutto il testo sottolinea il ristabilimento di un repertorio musicale autoctono, destinato in primis alla danza. Dunque passa a nominare i principali protagonisti – gli interpreti locali comparsi in quegli anni – specie nel caso di Sergio Berardo destinati a occupare un ruolo chiave in successivi processi.

Accanto a essi, così come era avvenuto nei dischi, si manifesta il tributo d'onore rivolto ai suonatori latori di una memoria tradizionale. Tutta quanta l'iniziativa vede dunque l'energia propulsiva e la partecipazione delle fasce giovanili della popolazione, all'interno di una comunità circoscritta e secondo una forma di "patto generazionale", volto alla condivisione e recupero di una cultura. Infine il racconto fornisce un interessante quadro dell'incipiente formazione di una comunità allargata, con provenienza differente, intorno all'affermazione di un'appartenenza a uno spazio fisico e ideale.

«Domenica 28 Maggio si è svolta nella frazione San Maurizio di Frassino la festa di San Maurizio d'inverno. [...] Sono seguite le nostre danze, la "countrodanso", la "courento", la "gigo" e tante altre, che iniziate verso le sei di sera, si sono protrate

⁹ Tale decisione è stata motivata dai promotori dell'operazione come adesione a un duplice ragionamento e parametro. Le interpretazioni "storiche", quando stentate per l'età avanzata degli esecutori, non avrebbero loro reso giustizia. D'altra parte non avrebbero assolto alla funzionalità prioritaria di nuova circolazione, diretto impiego della nuova realizzazione.

¹⁰ Rinviamo per un'analisi minuta dei procedimenti adottati a G. RASCHIERI, *Reperti di repertorio. La restaurazione e ricomposizione di corpora musicali*, in F. GUIZZI (a cura di), *Maschere di suoni. Costruzione del caos e affermazione di sé*. Lucca, Lim, 2013, pp. 252-309.

alquanto dopo la mezzanotte. Non mancavano di certo i buoni suonatori: Walter, Daire, Sergio; ma particolarmente apprezzato è stato “Melinot de Coustan”, valente suonatore di fisarmonica a bocca. L’aspetto più bello della serata è stata la magnifica atmosfera che si è creata durante le danze. Ciò è merito, innanzi tutto, dei giovani del posto, che sono molto attaccati alla loro terra e tra di loro assai uniti. Ma è anche la dimostrazione che in Valle Varaita sta sorgendo un nuovo modo di stare insieme, attraverso il recupero degli aspetti migliori e più autentici della nostra cultura. Vedere tutti questi giovani saliti a San Maurizio da ogni paese della Valle ed anche dalle valli Maira e Grana [...], vedere dei giovanissimi ballare meravigliosamente bene le antiche danze, vedere degli anziani non prendere neppure il fiato tra una danza e l’altra, è stata la migliore prova della vitalità della nostra cultura e della volontà di rinascita della nostra gente¹¹.»



Figura 4. Immagine del gruppo musicale *Sounaires Ousitan*, fondato da Dario Anghilante nel 1976, tratta da un numero di «Ousitanio Vivo» risalente a quegli anni.

¹¹ G. BOSCHERO, *A Frajse*, in «Ousitanio Vivo», Anno VI, N. 2, 24 Febbraio 1979, N. 38, p. 2.

Il presente quadro vede dunque agire, dapprima in sordina, iniziative di collaborazione transfrontaliera, dunque esperienze autonome, ma inevitabilmente plasmate dalle insediate forme di mediazione. Dello stesso composto di rivisitazione si alimentarono neonati ensemble rappresentativi del più generale contesto regionale, tramite di un'ulteriore diffusione di clichés, estesa a parte del nord Italia. Da allora si verificarono inoltre alterne fasi di compartecipazione a progetti comuni da parte di interpreti con differente provenienza, all'insegna di una trasformata tipologia professionale a sua volta figlia di modalità proprie alla cosiddetta musica di consumo. Le conseguenze nel territorio circoscritto delle "valli occitane" non si fecero attendere a lungo e si palesarono nella nascita di gruppi musicali stabili, dotati di un moderno assetto organizzativo e veste mediatica.

Progenitore e campione di questo più recente corso, dunque dei "nuovi canali", è il gruppo *Lou Dalfin*, attivo dal 1982, orientatosi progressivamente verso il filone del *folk rock* e giunto su questa strada a vasta notorietà e successo di pubblico. Proprio quest'esperienza, ormai trentennale, ma incredibilmente capace d'aggiornamento, ha saputo catalizzare le pulsioni identitarie, imponendosi quale sovrana effigie sonora. Per azione diretta e tramite meccanismi di propagazione secondaria si è costituita una rete capillare per la didattica strumentale e coreutica, sono sorte numerose e attivissime formazioni-satellite, si è assistito addirittura a un mutamento nella autorappresentazione istituzionale di un territorio allargato.

Ora che abbiamo tracciato le fondamentali coordinate del fenomeno, possiamo affrontare consapevolmente le più recenti fasi di maturazione.

Per procedere in una ricostruzione fedele dell'itinerario, abbiamo scelto il racconto in presa diretta e in prima persona. E lo facciamo principalmente attraverso le testimonianze incredibilmente ricche dei protagonisti della vicenda musicale, concentrandoci proprio intorno all'esperienza del gruppo *Lou Dalfin* e del suo leader Sergio Berardo. Osserveremo infatti quanto l'esperienza, anche la personale, occupi una posizione centrale, indubbiamente per le nascenti modalità espressive, così come per le sottostanti costruzioni ideologiche.



Figura 5. Sergio Berardo in un articolo a lui dedicato in «Ousitanio Vivo» (16 ottobre 1989)

È giusto partire da alcuni dati biografici del musicista-ideatore, significativi per la lettura. Anzitutto la posizione di partenza è intermedia, fra quello che abbiamo descritto quale luogo elettivo di una tradizione musicale e gli spazi di coinvolgimento esterno:

«Io sono cresciuto a Torino, solo in seguito sono tornato a Caraglio. Appartenevo perciò a quella generazione di occitani senza radici e senza identità culturale e per me l'Occitania mitica è stata nella giovinezza un punto di riferimento non da poco: ho avuto la fortuna di sentire certi suoni, di venire a contatto con una realtà in un momento in cui non ero ancora adulto e in un momento in cui la percezione di quello che vedi e di quello che ti circonda è sempre trasfigurato, in un periodo d'imprinting, insomma¹².»

La spinta iniziale, esemplificativa del complessivo orizzonte cittadino, si incanala presto nel tracciato impianto sperimentale dell'ambiente montano e si colloca proprio in quei salienti spazi e momenti di estremo contatto tra il tramonto di un passato mondo musicale, e lo sviluppo di nuovi innesti:

¹² http://www.occitania.it/ousitanio/old/t2_04_98.htm (brano tratto dal giornale «Ousitanio Vivo», aprile 1998)

«Nel 75 avevo 17 anni e già da qualche tempo ero interessato al folk italiano, quello mutuato dal folk revival americano, tanto per intenderci. Suonavo già la chitarra in gruppetto [...] quando Dario Anghilante mi chiese di suonare con lui. Accettai, e cominciammo ad esibirci in giro. Spesso con noi suonava il gruppo folcloristico di Sampeyre con Juan Bernard alla fisarmonica semidiatonica. A questo punto entro a far parte dei Sunaire Usitan¹³, e mi avvicino gradualmente alla nazione Occitana¹⁴».

L'ingresso dall'esterno, ma nel cuore di un organismo appena avviato, volge ben presto a un personale investimento e a una presa di posizione distintiva nei confronti della costruzione di un'identità culturale, giocata in prima linea attraverso gli strumenti dell'espressione musicale. Le dichiarazioni formulate in quegli anni conducono a una lucida visione degli sviluppi in atto e dimostrano una profonda conoscenza delle matrici che li generarono. Un altro scritto, che seguiamo per particolare densità tematica, si apre con una riflessione critica sullo stato attuale della corrente musicale e procede con una proposta di avanzamento teorico-conoscitivo:

«Qualora si analizzi il lavoro svolto [...] in questi ultimi tempi ci si renderà conto [...] che ad un'indubbia (qualitativamente e quantitativamente) attività musicale di base svolta soprattutto dal Centro dei "Sunaire Usitan" non si è corrisposto un altrettanto approfondito dibattito teorico su questo tema. Non soffermandoci sui motivi che hanno prodotto questa situazione (e si potrebbero facilmente e giustamente far risalire all'impostazione di "complesso" più che di centro musicale data ai "Sunaire Usitan") ritengo opportuno di iniziare a colmare un po' la lacuna con questo mio scritto¹⁵».

L'esame vira immediatamente dalla realtà locale a una considerazione unitaria dei territori ricondotti a un'entità "occitana", nella prospettiva di un ricongiungimento, non soltanto ideale. L'"espressione artistica popolare" è pertanto osservata nella soggezione storica e presente al colonialismo delle nazioni d'ufficiale appartenenza. A questo

¹³ Il percorso di rinascita culturale ebbe tra i suoi cardini la riabilitazione e salvaguardia di un'unità linguistica. Il processo fu laborioso e non privo di forzature e contrapposizioni. In particolare la resa grafica di un idioma, o meglio di una koiné linguistica, non raggiunse nella realtà dei fatti un accordo. Il caso presente, pur riferito al nome di una delle formazioni pionieristiche del *revival*, esemplifica quegli spazi di autonomia nella grafia.

¹⁴ *Ivi*.

¹⁵ S. BERARDO, *Quale musica occitana? Nè folk nè tentazioni populistiche ma ritrovamento delle nostre radici culturali nazionali*, in «Ousitanio vivo», Anno V, n. 4, 7 Aprile 1978, pp. 1 e 4.

cappello introduttivo segue la cronologia ragionata degli interventi sino a quel punto condotti in nome di una militanza politica. Si apre così una valutazione interna della primitiva fase di attivismo musicale incarnata, tramite la diffusione di modelli globali, da forme di cantautorato. Individuandone le ragioni nella disgiunzione tra la lotta politica e l'acquisizione di una profonda consapevolezza culturale, l'autore giunge alla dichiarazione del problema centrale cui finalmente far fronte: «La prima attenzione rivolta dall'occitanismo al fatto musicale parla in lingua d'Oc ma non in musica d'Oc»¹⁶. La situazione nuova pare invece detenere alcuni presupposti favorevoli: «l'ondata di interesse verso il "folklore" che attraversa l'agonizzante cultura occidentale»¹⁷ e la raggiunta maturità di particolari intenti politici.

Il cuore della conseguente proposta è la risposta all'interrogativo contenuto nel titolo dell'articolo "Quale musica occitana?". Esso è centrale per la nostra lettura dei primi passi verso il consolidamento di uno stabile assetto espressivo. L'impegno qui dichiarato è infatti quello di «ricercare le radici più vere di ciò che resta della nostra cultura, ponendo le basi alla futura edificazione di una musica nazionale occitana»¹⁸. Il derivante metodo operativo, contrapposto agli effetti della colonizzazione culturale, ipotizza il ritrovamento di «peculiarità e originalità, nei canoni tecnici, negli strumenti da impiegarsi, nella cernita tra lezioni differenti»¹⁹.

La chiusa del testo identifica infine le pragmatiche azioni da seguire. Esse si realizzeranno, marcheranno profondamente quel preciso stadio, ma soprattutto apriranno la strada a un modello osservabile là in nuce, oggi nella pienezza dello sviluppo:

«Le indicazioni immediate [...] sono di moltiplicare i gruppi militanti di musicisti, le iniziative di animazione nelle scuole e in ogni realtà, gli "stages" per diffondere gli strumenti più vivi della nostra musica; la creazione da parte degli operatori di nuove canzoni sullo stile tradizionale, affinché si possa fornire alla gente occitana e soprattutto alla gioventù un'alternativa culturale che divenga essa stessa fatto politico. Perché si pone come nostro modo di vivere la vita, la festa, come rifiuto di noi giovani delle valli

¹⁶ *Ivi.*

¹⁷ *Ivi.*

¹⁸ *Ivi.*

¹⁹ *Ivi.*

di vivere un vuoto di espressione che il colonialismo ci pone. Come rifiuto di una decadenza che non è la nostra²⁰».

Ecco dunque poste le pietre miliari di un percorso che nel caso specifico andrà molto lontano, lambendo diversi linguaggi e soprattutto creandone nella sperimentazione e ibridazione uno del tutto nuovo, con un richiamo a quell'orizzonte occitano (reale e in parte fantastico) ma sempre più rivolto a una nuova, svincolata creazione.

Proprio contro il preponderante elemento creativo e contro le innovazioni più radicali sono state dirette pesanti invettive; d'altro versante gli interpreti e sostenitori di percorsi musicali più fedeli al dato tradizionale sono stati bollati come utopisti e conservatori.

Ecco, io non voglio essere di questa partita. Sono invece convinto che si debba avere una coscienza piena della realtà attuale e dei suoi processi generativi: da dove si è partiti e dove si è arrivati, prima ancora del *folk* e ben aldilà del *pop*.

²⁰ *Ivi*.

“*Sont trois soldats revenants de guerre*”

Cento anni di indagini etnomusicologiche nelle valli valdesi¹

Dino Tron

Lo scopo di questo breve intervento è quello di illustrare le principali ricerche di carattere etnomusicologico che hanno indagato il territorio delle valli valdesi nell'ultimo secolo. In quest'area convivono e si intersecano quattro lingue: l'italiano, il francese, il piemontese e, per ricordarci all'oggetto di questo convegno, il *patouà* di origine occitanica. Nonostante questa condizione di crocevia linguistico e la presenza di un corpus cantato di proporzioni straordinarie, nelle due grandi raccolte di canti popolari del Piemonte e della regione Savoie-Dauphiné, né Costantino Nigra (autore dei *Canti Popolari del Piemonte*²), né Julien Tiersot (che compilò le *Chansons populaires recueillies dans les Alpes Françaises - Savoie et Dauphiné*³) presero in considerazione le Valli Chisone e Germanasca, dal momento che, per entrambi, occuparsene avrebbe implicato un'uscita dal seminato. Difficile, per Nigra, raggrupparlo insieme alle produzioni dialettali settentrionali⁴ e altrettanto arduo per Tiersot valicare il limite delle Alpi e andare fuori dei confini politici della sua ricerca sulla canzone francese. Quindi ci si trova compressi tra questi due “monumenti” alla ricerca sul canto popolare, ma se ne è completamente esclusi e, per questa ragione, la documentazione di questo repertorio è restata, in sostanza, prerogativa di studiosi locali. Nel 1908 Gabrielle Tourn pubblicò una prima raccolta - *Recueil des vieilles chansons et complaints vaudoises*⁵ - nella quale (come palesa chiaramente il titolo), di tutto il repertorio valligiano sono rappresentati solo canti religiosi e “patriottici” in francese, in memoria della storia valdese, dei suoi eroi, martiri e delle sue vicende.

¹ Un estratto di questo articolo è stato pubblicato su «La Beidana», n. 83, 2015.

² C. NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Einaudi, 2009 [1888].

³ J. TIERSOT, *Chansons populaires recueillies dans les Alpes Françaises - Savoie et Dauphiné*, Grenoble, H. Falque et F. Perrin, 1903.

⁴ La zona più prossima alle Valli sondata da Nigra fu la città di Pinerolo, dove lo studioso raccolse una variante della “Maledizione della tradita” (Nigra-24) da un'anonima contadina.

⁵ G. TOURN, *Recueil des vieilles chansons et complaints vaudoises*, Torre Pellice, Imprimerie Alpine, 1914 [1908].

Quasi contemporaneamente, l'etnografa italo-britannica Estella Canziani riferisce nell'opera *Piemonte*⁶ di un soggiorno nella città valdese di Torre Pellice e di un'escursione a Bobbio, e annota in appendice le musiche e alcuni frammenti del testo di due *complaintes* e una *chanson à boire*. Per esaminare altre raccolte si deve giungere agli anni '30, in cui Teofilo G. Pons diede alle stampe *Voci e canzoni della Piccola Patria*⁷ e, un anno dopo (1931), Rino Balma e Alberto G. Ribet *Vecchie Canzoni della nostra terra*⁸ seguiti, negli anni Cinquanta, dai lavori (non editi) di E. A. Rivoir⁹ e, soprattutto dallo *Chansonnier des Vallées Vaudoises (CdVV)* del professor Emile Tron.

Quest'ultima fu senza dubbio la ricerca più importante, condotta con grande rigore scientifico e chiarezza di intenti. Il professor Tron nacque a Luserna San Giovanni nel 1904, studiò a Genova, dove si laureò in lettere, e fu insegnante di francese a Catanzaro, a Vercelli e al Liceo Classico Alfieri di Torino. Egli avviò l'attività di studio in val Pellice e la estese gradatamente alle aree valdesi delle valli Chisone e Germanasca: appassionato cultore di folklore, si dedicò alla raccolta di canti popolare nelle Valli, mantenendosi in stretto contatto con studiosi francesi e provenzali e collaborò alle

⁶ E. CANZIANI, *Piedmont*, London, Chatto & Windus, 1913. (Trad. italiana E. CANZIANI, *Piemonte*, Milano, Hoepli, 1917). In quest'opera, la viaggiatrice inglese insieme alla descrizione del suo soggiorno in Valle Pellice e alla realizzazione di alcuni dipinti, annotò la melodia e l'incipit della *Complainte de Michelin*, della *Complainte de la mère de Rachel* e di *Notre bon père Noè* (l'origine di quest'ultima è però collocata in Valle d'Aosta).

⁷ T.G. PONS, *Voci e canzoni della piccola patria*, Torre Pellice, Imprimerie Alpine, 1930. Cfr. C. BROMBERGER, *Migrations des chansons, chansons des migrations*, in «La beidana», n. 6, 1987, pp. 11-32. A questo proposito Bromberger afferma che il lavoro di Pons risulta dalla comparazione di diciannove *cabiers* databili al XIX secolo: nel libro viene recensita la presenza, certamente sovrastimata, di milleseicento canti e di questi, l'autore ne cura l'edizione di centoquattro, senza tuttavia chiarire i criteri che hanno guidato la scelta. Pons, tuttavia, evita prudentemente di presentare questa raccolta come un simbolo della cultura valdese sottolineando, nell'introduzione all'opera, come solo una piccola parte di questo repertorio sia di origine locale.

⁸ R. BALMA e A. G. RIBET, *Vecchie Canzoni della nostra terra*, Pinerolo, Unitipografica Pinerolese, 1931, 2 voll.

⁹ Nella raccolta di Emilio Tron è confluito un certo numero di canzoni trascritte (senza parte musicale) dal prof. Enrico Alberto Rivoire, mentre altre sono state raccolte da entrambi oppure, la maggioranza, dal solo Tron. L'elenco lasciato da Rivoire dei manoscritti da lui utilizzati è introdotto dalla seguente nota: «Numerosissime sono le raccolte manoscritte di canzoni popolari francesi. Scritte nelle lunghe veglie invernali su quaderni grandi e piccoli, alcuni veramente voluminosi esse sono una prova della passione del nostro popolo per il canto, e attestano la popolarità e la vitalità di certe canzoni, che si trovano con poche varianti nella maggior parte di essi. Quasi tutte scritte da persone umili, da autentici montanari, poco versati nell'ortografia, sono in generale molto scorrette. Ho potuto consultare una dozzina di questi manoscritti, di cui i più antichi hanno la rispettabile età di 150 anni e i più recenti sono di pochi anni fa». E. TRON, *Chansonnier des Vallées Vaudoises*, inedito.

ricerche sulla musica tradizionale dell'area valdese portate avanti dal compositore e musicologo fiorentino Federico Ghisi¹⁰. Negli ultimi anni di vita, Tron iniziò il riordino del materiale del suo *Chansonnier*, raccolto nel corso di trent'anni di ricerche, procedendo alla verifica parallela di fonti scritte (trentatre cahiers e canzoni in parte riprese dall'archivio già ricordato del professor Enrico Alberto Rivoir) e fonti orali (una sessantina di informatori, sparsi su tutto il territorio delle Valli¹¹) e compilando quattrocentosessantacinque titoli ripartiti per generi (dei quali centocinquanta, eccezionalmente, presentano anche la registrazione su nastro magnetico, effettuate con un "Geloso" tra il 1958 e il 1961), secondo un elenco che per praticità d'ora in avanti si definirà *Classificazione Tron*. I modelli di riferimento furono, principalmente, gli studi di Patrice Coirault¹² e le pubblicazioni di Julien Tiersot. Emilio Tron scomparve prematuramente, prima di aver portato a compimento il lavoro di sistemazione dei canti, peraltro già ampiamente corredati di note e commenti tesi a rilevare analogie e risonanze in rapporto a produzioni folcloristiche di aree territoriali contigue.

Lo *Chansonnier Vaudois* non è stato ancora pubblicato nella sua monumentale completezza, ma fu oggetto di cinque tesi di laurea¹³, di studi, di saggi e continue revisioni critiche¹⁴, soprattutto da parte del professor Daniele Tron, nipote di Emilio.

¹⁰ Federico Ghisi, con un'operazione non dissimile da quella compiuta dall'ungherese Béla Bartók (compositore, pianista e pioniere dell'etnomusicologia), compì ricerche sul campo presso informatori delle valli valdesi. Da tali ricerche risultò la trascrizione di una serie di canti popolari e la successiva pubblicazione (1955) dell'opera *Vieilles Chansons Vaudoises du Piémont per soprano (o baritono) e piccola orchestra*.

¹¹ Cfr. D. TRON, *Il Canzoniere delle Valli Valdesi di Emilio Tron*, in S. CAPPELLETTO e F. PENNAIOLA, *La Musica – La Gente – I Monti (Tradizioni e presenze del canto popolare) – Atti del convegno*, Torino, Ed. Museo Nazionale della Montagna "Duca degli Abruzzi", 2001, pp. 31-39.

¹² P. COIRAULT, *Notre Chanson Folklorique – Etude d'information generale et Formation de nos chansons Folkloriques*, Paris, Ed. du Scarabée, 1942.

¹³ L. UTARI, *Il canzoniere Valdese di Emilio Tron dal n.1 al n. 200*, Università degli Studi di Torino, Tesi di Laurea in Filologia Romanza (a.a. 1965-1966), M.G. CLARETTO, *Il canzoniere valdese di Emilio Tron dal n. 201 al n. 250*, Università degli Studi di Torino, Tesi di Laurea in Dialettologia Italiana (1969-1970), M. VIDOSSICH, *Il canzoniere valdese di Emilio Tron dal n. 201 al n. 386*, Università degli Studi di Torino, Tesi di Laurea in Storia della Lingua Francese (a.a. 1989-1990); R. LO GRASSO, *Il canzoniere di Emilio Tron dal n. 387 al n.462 (con notazioni musicali)*, Università degli Studi di Torino, Tesi di Laurea in Storia della Musica, (a.a. 1995-1996), O. MULA, *Le canzoni militari delle Valli Valdesi raccolte nel canzoniere "Emilio Tron": un'analisi filologica e musicale*, Università degli Studi di Torino, Tesi di Laurea in Geografia Linguistica (a.a. 1993-1994).

¹⁴ In questa sede è doveroso ricordare l'opera di trascrizione su supporto elettronico dell'intero *Canzoniere Tron*, compiuta in lunghi anni di paziente lavoro da Agostino Calliero, membro fondatore della Badia Corale Val Chisone.

Quest'ultimo, ancora a proposito della situazione linguistica delle Valli notava:

«Uno dei tratti culturali che hanno caratterizzato le Valli Valdesi è stato il plurilinguismo. Tipico anche della Savoia e della Valle d'Aosta, assume nelle Valli Pellice, Chisone e Germanasca dimensioni notevoli. I Valdesi, almeno a partire dagli inizi del secolo, e forse anche da molto tempo prima, furono trilingui o persino quadrilingui, comprendendo e parlando con maggiore o minor dimestichezza, il francese, l'italiano, il patois occitanico e, in molti casi il dialetto piemontese della pianura. Per ogni lingua il suo ambito: l'occitano per l'intimità della casa e la vita di ogni giorno; il francese per la chiesa, la scrittura, l'emigrazione; l'italiano per gli atti civili e il servizio militare; il piemontese per il mercato di fondovalle, i commerci e l'emigrazione stagionale»¹⁵.

Un'altra ricerca che investì la stessa area, ma che si mosse in autonomia rispetto alle precedenti, fu quella condotta da alcuni membri della Badia Corale Val Chisone (BCVC): si tratta di un coro tuttora esistente e in piena attività con sede allo sbocco delle Valli, a Pinerolo, che reinterpreta con armonizzazioni a quattro voci, sobrie ed efficaci, il materiale raccolto, soprattutto da Giovanni Bonino e Agostino Calliero in un periodo che va dal 1968 al 1972. Le registrazioni originali effettuate da questi ricercatori, presso Susanna Grill, Aldo Richard e un gruppo di cantori che si riuniva nell'osteria di Troussan di Perrero sono conservate nell'archivio della BCVC, la quale, oltre alla nutrita discografia già edita, ha in previsione la pubblicazione di un canzoniere, con la trascrizione testuale e musicale di oltre centotrenta canti popolari delle valli pinerolesi, corredati da note critiche, storiche ed etnomusicologiche.

Un'ulteriore serie di registrazioni furono effettuata da Roberto Leydi¹⁶ il 7 maggio 1978 a Milano ne corso di una *Rassegna di canti valdesi* alla quale presero parte, oltre la Corale della Chiesa Valdese di Torino e la Corale delle Chiese Valdesi e Metodiste di Milano, ben 13 corali delle Valli: in questo caso però si tratta di un'indagine compiuta fuori del

¹⁵ E. TRON, *Cenni sui canti popolari delle Valli Valdesi*, in "Lares - organo della Società di etnografia italiana", a. XX, f. I-II, Gennaio-Giugno 1954, pp. 106-119.

¹⁶ Roberto Leydi (1928-2003), giornalista, studioso, professore ordinario presso il D.A.M.S. di Bologna fu, insieme a Diego Carpitella, il fondatore della moderna etnomusicologia italiana. Il suo archivio è depositato presso il Centro di Dialettologia e di Etnografia di Bellinzona (Svizzera) e le due bobine sulle quali è registrata la rassegna milanese di canti valdesi del 1978 sono contraddistinte rispettivamente dalla sigla Piemonte 127 (18BD155) e Piemonte 128 (18BD156). Nel dettaglio, oltre alle Corali di Torino e Milano parteciparono all'evento le corali di: Angrogna, Torre Pellice, Villar Pellice, San Germano Chisone, Luserna San Giovanni, Perrero, Prali, Villasecca, San Secondo, Pramollo, Prarostino, Villar Perosa e Pomaretto. Per ulteriori notizie vedi: www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi3.exe/inet_fnbasesearch

territorio, in cui i protagonisti non sono cantori popolari *tout court* ma *ensembles* a voci miste, spesso guidati da un direttore che ha compiuto studi musicali di alto livello e che eseguono, secondo schemi ricorrenti e organizzati, un repertorio solo parzialmente sovrapponibile agli stilemi espressivi tradizionali.

Tra il 1977 e il 1989 ebbe luogo l'ultima¹⁷, ma non meno significativa, esperienza di ricerca sul repertorio popolare delle valli valdesi, condotta dall'Associazione Culturale "La Cantarana", già Gruppo di Musica Popolare di Pinerolo. Questa ricerca, con fasi alterne, durò quasi quindici anni e comprese tutto il territorio della valle Germanasca e la parte inferiore della valle Chisone (da Perosa a San Germano) con qualche sconfinamento verso la vicina pianura; essa permise la raccolta di un archivio di straordinarie dimensioni di canti monodici, canti polifonici e brani strumentali, soprattutto danze tradizionali (*courènto*, *bouréo*, *èspouzino*) e ballabili (polke, mazurke e valzer) eseguite da solisti o da piccoli *ensembles* di estrazione bandistica.

La ricerca compiuta dai membri de La Cantarana (Cesare Boni, Mauro Durando, Renata e Roberta Galetto), come già era avvenuto per il *Canzoniere Tron* e l'indagine condotta dalla Badia Corale, beneficiò, per quanto riguarda il corpus cantato, della possibilità di acquisire e consultare, a fianco delle registrazioni su supporto magnetico, i cosiddetti *Libbre* o *Librét dè chansoun* (in area francofona *Cahiers* o *Livres des Chansons*) che rappresentavano e rappresentano uno strumento ricorrente ed essenziale per la trasmissione del patrimonio vocale dell'area alpina: già Tiersot nel suo *Chants poupoulaïres des Alpes Françaises* e Claudius Servettaz in *Vieilles Chansons Savoyardes*¹⁸ riferiscono l'utilizzo dei Cahiers nel corso delle loro ricerche sul repertorio popolare della Savoia e del Delfinato. L'area valdese non fa eccezione e nel corso degli incontri con gli informatori furono consultati, fotocopiati o ricopiati a mano ben ventotto *cahiers*:

- ventuno provenienti dalla Val Germanasca (Prali: Ribba, Jourdan, Crosetto e Pomieri; Rodoretto: Arnaud e Campo Clot; Roberso di Massello; Perrero: Pomarat, Clot; Riclaretto e Pomaretto);

¹⁷ All'inizio degli anni '80 fu realizzata un'ulteriore campagna di ricerche con tre discese sul campo (maggio 1981-82-85), per conto dell'Università francese di Aix-Marseille I, in concorso con l'Università di Siena e l'Assessorato alla Cultura della Regione Piemonte: gli esiti di questa indagine sono racchiusi nel già citato saggio di Bromberger.

¹⁸ C. SERVETTAZ, *Vieilles Chansons Savoyardes*, Crésse, Ed. des Régionalismes, 2007 [1910].

- tre provenienti dalla Val Chisone (Roure e Inverso Pinasca);
- quattro provenienti dal Vallone di Pramollo (Pomeano).

I *Cahiers* risultano uno strumento essenziale che ci permette di delineare immediatamente una caratteristica del repertorio valdese. Infatti, l'utilizzo di questo "oggetto della memoria" è alla base di un doppio sistema culturale e fa sì che la trasmissione del repertorio cantato delle Valli avvenga attraverso due canali, due modalità, compresenti e strettamente interconnesse l'una all'altra, ma che, potenzialmente, possono indurre risultati diversi:

1 - La trasmissione dei testi è codificata nel supporto scritto costituito dai cahiers; viene quindi ridotta una delle modalità cardine dell'evoluzione della cultura popolare rappresentata dall'oralità (la variazione, nei vari "passaggi", è minima ed è dovuta perlopiù a errori ortografici o dimenticanze del compilatore in fase di trascrizione);

2 - La trasmissione delle melodie invece è affidata all'oralità e di conseguenza soggetta all'interpretazione personale, al gusto, alle differenze di estensione vocale e anche alle dimenticanze, certamente suscettibili in cantori non professionisti: in questo ambito un elemento di continuità è rappresentato dal fatto che, a fianco del testo, può essere presente l'indicazione «Sur l'air de...» ; quindi, pur prevedendo, per le ragioni prima ricordate, una certa stabilità a livello lessicale, solo la presenza del richiamo melodico può ostacolare, o almeno limitare la trasmissione del canto su di un motivo interamente diverso¹⁹. A questo proposito può essere giusto e utile ricordare come questo uso della scrittura che fa eccezione alla regola della tradizione orale sia da ricondurre alla matrice protestante, che promuove da sempre l'accesso diretto alle Sacre Scritture e stimola pertanto in modo eccezionale la diffusione dell'alfabetizzazione, senza distinzione di ceto sociale o di mestiere.

Come già accennato in precedenza il fondo de La Cantarana (LC) appare costituito di due parti: a una prima sezione costituita di brani strumentali (in larga parte danze tradizionali dell'area e qualche ballabile, suonati da organici diversificati) ne succede una

¹⁹ Riguardo agli aspetti melodici va però sottolineato il fatto che, in un certo numero di casi, è possibile ravvisare, per lo stesso testo, due o più melodie strutturate secondo modi e condotte completamente dissimili. Questo aspetto, che deve essere ulteriormente approfondito, può essere verificato ponendo a confronto le versioni dello stesso canto raccolte da Richard e dagli altri informatori incontrati da Emilio Tron.

seconda, costituita esclusivamente di canti: monodici, a due voci, a più voci organizzati secondo il tipico impianto alpino con due condotte per terze parallele sostenute da una linea elementare di basso.

Questo straordinario *corpus* cantato appare articolato in duecentoquarantasette canti (ai quali vanno aggiunte le varianti) per la cui classificazione paiono pertinenti, più di altre, tre opere già citate in precedenza: Lo *Chansonnier des Vallées Vaudoises* di Tron, i *Canti popolari del Piemonte* di Nigra e le *Chansons populaires recueillies dans les Alpes Françaises - Savoie et Dauphiné* di Tiersot.

Da un punto di vista linguistico è assolutamente sovrarappresentato il francese (duecentotrentasei canti) seguito dal piemontese (sessantadue), dall'italiano (quattordici) e infine dal *patouà* (undici); questi dati sono stati ricavati dall'analisi del corpus nella sua completezza, includendo le varianti²⁰.

Inoltre, non sono rari esempi di canti nei quali si sovrappongono due, anche tre lingue. Tra i casi di ibridismo più interessanti sembra esserci *Boundi, bonjour...* (raccolta da un informatore originario di Talucco, nella parte montana del comune di Pinerolo) a Dubbione di Pinasca: è una lezione (dove si intersecano il *patouà*, il piemontese e anche qualche francesismo) della ballata che il Nigra definì *Tentazione* (n. 78), della quale nel fondo LC esiste un'altra versione, in francese, raccolta a Rodoretto da Augusto Tron. Già Emilio Tron ne trascrisse, nel 1960, una lezione molto simile dalla voce di Anne Geymonat vedova Garnier di Bobbio Pellice e che appare nello *Chansonnier Vaudois* al n. 410.

Se si utilizza quale modello la Classificazione Tron, con gli opportuni adattamenti e senza assumere la lingua quale criterio esclusivo per l'inclusione o l'esclusione da essa, per il fondo LC è possibile ordinare, o meglio, compiere un tentativo di ordinamento in diciassette aree tematiche²¹, nelle quali collocare duecentonove canzoni:

²⁰ La ragione della presenza di più varianti di uno stesso canto (e a volte in più lingue) è dovuta al fatto che la somma delle varie sezioni linguistiche non coincide con il totale dei canti.

²¹ Della sezione *Chansons Grivoises* (licenziose) qui presentata, non ve ne è praticamente traccia nello *Chansonnier des Vallées Vaudoises*: essa «non è stata deliberatamente esclusa dal ricercatore quanto piuttosto oggetto di una censura preventiva da parte degli informatori» D. TRON, *Il Canzoniere delle Valli Valdesi*, cit.

1 - *Historiques*

1.1 - *Du siècle XVI au siècle XVIII*

1.2 - *Napoléon*

2 - *Religieuses et morales*

3 - *Chroniques*

4 - *Crimes et brigands*

5 - *Prisonniers, Patrie, Mal du Pays*

6 - *Militaires*

6.1 - *Conscrits, engagements*

6.2 - *Départ des soldats*

6.3 - *Vie militaire, Aventures amoureuses, Duels*

6.4 - *Déserteurs*

6.5 - *Morts des soldats*

6.6 - *Retour du soldat*

6.7 - *Déguisements, Filles Guerrières*

7 - *Amour*

7.1 - *Amours heureuses et fidèles*

7.2 - *Sérénades, entrevues nocturnes*

7.3 - *Amant lointains*

7.4 - *Rosignols messagers*

7.5 - *Chagrin d'amour, Infidèles*

7.6 - *Séparations, Dépits*

7.7 - *Amour contrariées*

7.8 - *Couvent*

7.9 - *Invitations, Enlèvements*

7.10 - *Honneur gardé*

7.11 - *Vieillard amoureux - Galants bafoués*

7.12 - *Filles trompées - Séductions*

7.13 - *Amour tragiques*

7.14 - *Varie*

Sont trois soldats revenants de guerre

8 - *Mariage*

8.1 - *Chant de mariage*

8.2 - *Filles impatientes de se marier*

8.3 - *Inconvénients du mariage, Misogyne*

8.4 - *Maux mariages*

8.5 - *Maris conards, Hommes trompeurs*

9 - *Bergers*

9.1 - *Bergeries*

9.2 - *Pastourelles*

10 - *Travail, Métier*

10.1 - *Chansons des mineurs* (sezione non presente in CdVV)

10.2 - *Varie*

11 - *Bachiques - Chansons à boire* (in CdVV è presente solo la sezione *Bachiques*)

11.1 - *Bachiques*

11.2 - *Chanson à boire*

12 - *Femmes ivres* (sezione non presente in CdVV)

13 - *Chansons satiriques* (sezione non presente in CdVV)

14 - *Chansons grivoises* (sezione non presente in CdVV)

15 - *Legendaires - Traditionnelles*

16 - *Varie*

17 - *Rondes - Danses*

17.1 - *Rondes*

17.2 - *Danses*

Alla stregua di molti alti repertori alpini dell'area francofona una cospicua sezione di canti riguarda temi militari e di guerra (con sette sotto-aree), amore (con quattordici) e matrimonio (con cinque).

Altri diciannove canti possono essere sistematizzati secondo il modello elaborato da Nigra (1888) e ulteriori diciassette invece non appaiono in nessuno degli studi sul canto popolare piemontese (Nigra, Sinigaglia, Ferraro, Viarengo).

Il corpus fu raccolto da circa settanta informatori incontrati sul territorio delle due valli e nella zona di pianura immediatamente prospiciente (San Secondo, Garzigliana, Campiglione Fenile). Tra essi appaiono due formazioni di canto spontaneo (intese non nel senso di coro organizzato ma di persone che si riunivano informalmente, per il piacere di cantare insieme): i cantori di Prali, di Pinasca e Dubbione e i cantori di Villar (questi ultimi però provenivano per la maggior parte dal Vallone di Pramollo e dalla zona di Inverso Pinasca).

Se si assumono quali criteri di giudizio qualità e quantità del repertorio vediamo la media e alta valle Germanasca sopravanzare per diverse lunghezze le altre aree, con una larga concentrazione nella zona di Prali, dalla quale provengono quattro tra gli informatori più importanti:

- Augusto *Gustin* Tron di Campo Clot di Rodoretto (quarantatré canti);
- Emanuele Barus e Emilio Peyrot di Prali (trentanove canti);
- Maria Luisa *Manbo Vigio* Ferrero di Perrero (quattordici canti);
- Maurizio *Murisi* Oliva di Clot di Inverso Pinasca²² (diciotto canti);
- Aldo Richard del Jourdan di Prali (trentacinque canti).

Aldo Richard, insieme a Robert *Le Diable* Tagliero²³, è considerato uno dei cantori più importanti delle valli valdesi: infatti, per ritornare all'oggetto di questo intervento, si può concludere affermando che, dall'alto della borgata Jourdan dove risiedeva, Richard fu il paziente, erudito e generoso interlocutore dei più importanti ricercatori del canto popolare valdese: fu intervistato e registrato prima da Emilio Tron e Federico Ghisi, poi

²² Maurizio Oliva, *Mourisi*, trasmise ai ricercatori della Cantarana anche molti canti in piemontese, presenti in Nigra, che, probabilmente, gli trasmise la madre, originaria del Canavese.

²³ Robert Tagliero di Toupiun di Villar Pellice fu l'altro interlocutore privilegiato da molti studiosi: tra i più significativi certamente Dino Fenoglio del gruppo *Da pare 'n fieul* e Angelo Agazzani della Camerata Corale "La Grangia". Per ragioni di spazio, in questo intervento non si sono approfonditi tali percorsi.

Sont trois soldats revenants de guerre

da Agostino Calliero e Giovanni Bonino della BCVC, dai ricercatori de La Cantarana e, infine, dall'antropologo francese Christian Bromberger (Université de Provence), che dedicò a questo personaggio e a un altro importante informatore dell'area di Prali – Emanuele Barus - il breve saggio *Migrations des chansons, Chansons des migratrions*²⁴, ricordato in precedenza.

A questo punto, a titolo esemplificativo, ci pare stimolante concludere con alcune considerazioni su *La Ville de Mantoue*, un canto tratto dal repertorio di *Bar'Aldo Richard* e raccolto da Cesare Boni e Mauro Durando a Jourdan di Prali il 13 febbraio 1981.

La vil-le de Man-to - ue Gran Dieu qu' elle est jo - li - e, elle

est joli - e jo - lie as - su - re - ment que

les fran - çais y sont de - dans

²⁴ C. BROMBERGER, *Migrations des chansons*, cit.

La ville de Mantoue

1. La ville de Mantoue
grand Dieu qu'elle est jolie
elle est jolie jolie assurément
que les Français y sont dedans

2. Bonaparte envoya
quatre de ses gendarmes
oh Bonaparte nous a envoyés ici
si vous voulez vous rendre à lui

3. Va t'en dire Bonaparte
va t'en dire à ton maître
oh va dis-lui que nous sommes autant
que lui
oh tant de jour comme de nuit

4. Bonaparte fit embarquer
toute son artillerie
le premier coup de canon qu' ils ont tiré
la noble ville a tout tremblé

5. Les dames de Mantoue
sortaient à leurs fenêtres
oh Bonaparte apaisez vos canons
contribution nous payerons

6. Quelle contribution
voulez-vous donc- nous faire
nous donnerons chacun cent mille écus
ne vos canons ne ronflent plus

7. Pour chaque cent mille écus
à moi le n'est pas grandi chose
nous en avons des écus du Piémont
pour faire ronfler nos canons

8. Courage mes soldats
Mantoue est au pillage
nous tuerons les petits et les grands
puis nous prendrons l'or et l'argent

L'informatore, analogamente a molti altri canti del suo repertorio, eseguì solo la prima strofa, leggendone il testo dal *cabier* del padre Jean-Pierre, compilato verso la fine dell'ottocento. Nella registrazione si sentono la moglie e il figlio che invitano i ricercatori a ritornare in seguito con un po' più di tempo da spendere, in modo da poter ricopiare i testi del *Librét* con tutta calma.

Il canto è anche trascritto in un altro *cabier* della zona di Prali, compilato da Louis Philippe Rostan (canto n. 79, p. 131) ed è presente inoltre nella raccolta Tron, al n. 10 (annotato con lo stringato titolo di "Mantoue"); in origine è stato composto, probabilmente, in occasione dell'assedio del 1630, durante la Guerra di successione del Monferrato, nell'ambito della Guerra dei Trent'anni: la città difesa dai francesi venne presa allora dagli Imperiali alleati ai Piemontesi nel mese di Luglio. Successivamente,

Sont trois soldats revenants de guerre

sono stati inseriti riferimenti a un ulteriore assedio di Mantova, avvenuto durante le guerre nel corso della Rivoluzione Francese (1796-1797).

La prise de Mantoue

Melodia: Anonimo
Trascr.: F. Ghisi

Prali,
val Germanasca

La vil - le de Man - toue, grand
Dieu, qu'elle est... jo - li - e! Elle
est jo - li - e jo - lie as-su - re -
ment car les fran - çais y sont - de - dans.

Una lezione molto simile, dal titolo *La prise de Mantoue* è contenuta nel volume di Enrico Lantelme, *I canti delle Valli Valdesi*¹, anch'essa raccolta a Prali in alta Val Germanasca dal compositore e musicologo Federico Ghisi, presso un anonimo cantore.

La melodia, a differenza della versione raccolta presso Aldo Richard, presenta elementi di maggiore arcaicità: la modalità minore adottata rimanda direttamente al secondo tono *plagale* del canto fermo in uso nel Medioevo ma, ad un'analisi appena meno superficiale, appare evidente che le battute conclusive, in modo maggiore in entrambe le versioni, pur nella differente tonalità di origine, sono sostanzialmente identiche, sia melodicamente, sia metricamente.

Lezione raccolta da A. Richard (13/02/1981):

II

Bonaparte envoya quatre de ses gendarmes oh Bonaparte nous a envoyés ici si vous voulez vous rendre à lui	Le Roi fait demander Par un de ses gens d'armes “Sire le roi m’a envoyé ici si vous voulez vous rendre à lui
--	--

III

Va t'en dire à Bonaparte va t'en dire à ton maître oh va dis-lui que nous sommes autant que lui oh tant de jour comme de nuit	Va t'en dire à ton roi va t'en dire à ton prince Tu lui diras que nous nous mouquons de lui Autant la nuit comme le jour
---	---

IV

manca	Le gendarme s' en va courant à grande course Le gendarme s' en va courant à grande course “Sire le roi, ils se moquent de vous Autant la nuit comme le jour”
--------------	---

V

Bonaparte fit embarquer toute son artillerie le premier coup de canon qu' ils ont tiré la noble ville a tout tremblé	Le roi a-t-envoyé, canons, artillerie Le roi a-t-envoyé, canons, artillerie Le premier coup que le canon tira La ville de Mantoue trembla
---	--

VI

Les dames de Mantoue sortaient à leurs fenêtres : « oh Bonaparte apaisez vos canons	Les dames de Mantoue S'avance à leur fenêtres: “Oh cannoniers, retirez vos canons:
---	--

contribution nous payerons »	Nous payerons contributions”
------------------------------	------------------------------

VII

« Quelle contribution voulez-vous donc- nous faire ? » « Nous donnerons chacun cent mille écus Pour qu’ vos canons ne ronflent plus »	“Quelle contribution payerez-vous, mesdames? ” “Nous payerons vaillants cent mille écus Pour qu’ vos canons ne ronflent plus”
--	--

VIII

Pour chaque cent mille écus à moi ce n'est pas grand chose Nous en avons des écus du Piémont pour faire ronfler nos canons	Mais pour cent mille écus, pour nous c’est pas grand chose: Nous en avons, des écus du Piémont, pour faire ronfler nos canons!
---	---

IX

« Courage mes soldats! Mantoue est au pillage nous tuerons les petits et les grands puis nous prendrons l'or et l'argent ! »	« Courage mes soldats! Mantoue est au pillage nous tuerons les petits et les grands et nous prendrons l'or et l'argent ! »
---	--

A livello testuale, le differenze più significative sono sostanzialmente due:

1 - Nella versione presente nel fondo LC, non è il Re ad inviare i suoi “gens d’armes”, ma Bonaparte (non citato come Napoleone) e, di conseguenza, gli assediati indirizzano la loro sdegnata risposta “...à Bonaparte, a ton maître...” e non “...à ton Roi, à ton Prince...”

2 - Nella versione pubblicata da Lantelme il Re invia, non specificando il mezzo di trasporto, “cannons et artillerie” mentre in LC Bonaparte fa imbarcare “toute son artillerie” (si può presumere dai porti francesi in cui erano stanziati reparti di marina e dell’esercito napoleonico).

Ancora Lantelme, nel saggio introduttivo alla sezione dedicata alle “Canzoni narrative su temi storici e militari”, a proposito de “La Ville de Mantoue” osserva: «Uno di questi canti è senz’altro molto rappresentativo dell’adattamento, dell’instabilità, si potrebbe dire della metamorfosi continua dei materiali tradizionali» e critica seccamente la posizione assunta dal Tiersot nel suo *Chansons poupoulaïres recueillies dans les Alpes Françaises*:

«benché il famoso conservatore della Biblioteca di Parigi, J. Tiersot si sforzi di certificare la nazionalità francese di ogni canto da lui raccolto (tentando di costringere entro confini “politici” aree linguistiche e culturali ben più estese), nel caso de *La Prise de Mantoue* mi pare che il suo impegno sia inutile. La versione da lui pubblicata con il titolo *La ville de Turin* appare come il risultato di vari adattamenti subiti nel tempo, che il nostro risolve salomonicamente con un verdetto di parità di diritti tra Torino e Besançon (pur citando anche l’assedio di Mantova del 1796). Forse, se fosse stato meno assillato dalla preoccupazione di dimostrare che il canto in questione “rappresenta uno dei migliori esempi della canzone storica francese”, la sua ricerca sarebbe stata meno parziale».

Anche Henri Davenson , nella sua *Introduction à la chanson poupoulaire française*, ne riporta una lezione; la melodia, pur con lievi differenze, è molto simile a quella raccolta da Ghisi in Alta Val Germanasca. Lo studioso francese, a proposito di questo canto, mantiene una posizione neutrale e propone la seguente riflessione:

«Questa versione, che ci giunge assai contaminata dalla tradizione orale, è stata composta in occasione dell’Assedio di Mantova, avvenuto durante la Campagna d’Italia (1797) ma non è che un adattamento di una canzone militare del XVIII secolo, restata in auge durante tutte le guerre della Rivoluzione e dell’Impero e, ogni volta, adattata alle nuove circostanze: la città da conquistare appare, secondo il caso, Mons (1746 o 1792), Bréda (1793), Montaigu (Vendée 1793), Mosca (1812), Torino, Paris o Besançon; il ruolo ricoperto qui da Bonaparte in altri casi è declinato al Re (si veda la lezione in Lantelme), alla Nazione o a un non meglio specificato Monsieur Charette».

In conclusione, è interessante osservare come, in un’area così ristretta qual è la conca di Prali, siano presenti due melodie così diverse per il medesimo testo: si può ipotizzare che la melodia più “corretta” (se così si può dire) sia quella raccolta da Ghisi, avvalorati in questa ipotesi dalla presenza della medesima anche in Davenson e in Tiersot, mentre

quella ricordata da Aldo Richard appare come il risultato di trasformazioni successive, legate forse alle maggiori difficoltà di esecuzione di arie in modo minore; essa, infatti, pur conservando traccia del finale in tempo ternario, ha un colore decisamente più moderno e uno spiccato carattere tonale, caratteristiche che possono indicare un più recente e palese processo di sostituzione musica-testo in luogo della melodia preesistente.

La musica occitana di oggi in Francia

Intervista a Manu Théron

di Susanna Ricci

Il 2012 è il secondo anno in cui Radio Beckwith è stata invitata a partecipare all'Estivada di Rodez, dopo la felice esperienza dell'anno precedente. Abbiamo incontrato in quell'occasione Manu Théron che per come lo abbiamo conosciuto, potrei definire innanzitutto come musicista e come marsigliese. Ma così come le occasioni di approfondire la sua conoscenza sono aumentate, anche le scoperte hanno cominciato a sommarsi. Proprio la scoperta credo sia una parte importante del suo lavoro: la scoperta che segue a una ricerca, una ricerca spinta dalla curiosità. Potrei quindi aggiungere che Manu è un ricercatore e un curioso. Pensando al suo lavoro e al ruolo che ha nel panorama della musica occitana attuale, non saprei se è più corretto dire che porta l'Occitania nel mondo o il mondo all'Occitania. L'abbiamo intervistato la prima volta come leader dei *Lo Còr de la Plana*, gruppo vocale di musica polifonica molto attivo e presente in tantissimi festival musicali, in particolare di World Music¹.

La seconda volta, durante l'Estivada successiva, ci ha raccontato di un progetto di recupero di un canto tradizionale marsigliese che accompagnava la processione del venerdì santo dalla Cattedrale di Marsiglia fino all'Oratorio del Panier: *la Madalena*².

La terza volta che abbiamo colto l'occasione di intervistarlo, durante l'Estivada del 2014, ingenuamente pensavamo che gli argomenti da approfondire fossero terminati e ci avrebbe soddisfatto anche solo sapere come andavano i suoi progetti e magari parlare del nuovo disco, in procinto di essere registrato, dei *Lo Còr de la Plana*.

Ma fortunatamente non è andata così perché, come abbiamo fatto con altri nostri ospiti del programma che conducevamo da Rodez, abbiamo chiesto anche a lui: «cos'è la musica occitana?». Dalle risposte è nato un video³: eravamo alla ricerca degli elementi che definiscono la cultura occitana, e non potevamo prescindere dalla musica (abbiamo anche provato a trovare delle barzellette sugli occitani, ma con

¹ <http://rbe.it/estivada/2012/07/28/manu-theron-il-cuore-de-lo-cor-de-la-plana/>

² <http://rbe.it/estivada/2013/07/29/la-madalena-e-manu-theron/>

³ <http://rbe.it/estivada/2014/07/29/che-cose-la-musica-occitana-soc-le-la-muzico-ousitano/>

scarsi risultati). Dal festival di musica occitana più importante d'Europa volevamo la possibilità di misurare il livello di consapevolezza che accompagna un evento che si pone come punto di riferimento di una cultura di minoranza e di rilancio delle tradizioni nel mondo contemporaneo. La risposta che ci ha dato più spunti di riflessione, quella più interessante, è stata quella di Manu Théron.

Nel video emergono principalmente due elementi: l'appartenenza geografica e la questione della lingua. Abbiamo pensato molto alla domanda che Manu ci ha rigirato: «Che cosa caratterizza la musica italiana? Si parla della musica tradizionale? È così diversa, non si può trovare un estratto di musica italiana». Ci abbiamo riflettuto ed è emerso un pensiero: in Italia l'ascoltatore è particolare perché è abituato a non capire la lingua che ascolta. Molte televisioni e radio hanno preferito trasmettere, per diversi anni, musica inglese e americana, oltre al fatto che esistono diverse varietà di dialetti. Per cui è musica italiana la canzone napoletana, lo stornello romano, il cantautorato genovese, etc. Che importanza assume la lingua come mezzo di comunicazione, portatore di messaggi nella musica occitana in Francia?

Manu Théron: «Il rapporto dei francesi con la propria lingua, la propria cultura e la relazione con le altre lingue presenti sul territorio, da duecento anni a questa parte, è un rapporto nevrotico, malato. Proporre l'occitano come diversità interna, può essere un rimedio a questa malattia molto antica e molto fastidiosa, a cui nessuno trova una cura soddisfacente.

Questa è stata l'analisi di alcuni ricercatori, scrittori, poeti occitani degli anni quaranta, alcuni dei quali (Jean Cassou, Renat Nelli, Robert Lafont, ecc) fondarono l'*Institut d'Estudis Occitans*; essi hanno creato "l'occitanità" che c'è in Francia dal punto di vista politico e poetico.

Per noi è molto importante fare riferimento a ciò che è stato scritto da loro, hanno fondato un movimento che nel dopoguerra si opponeva alle riscoperte folcloristiche di fine ottocento, che per la maggior parte erano legate ad un conservatorismo di destra molto invadente. Intorno al 1850 Napoleone III chiese al suo ministro Hippolyte Fortoul di mandare, a tutti i prefetti dei dipartimenti francesi, l'ordine di effettuare delle indagini sulla cultura popolare: cos'era? Come il governo autocratico, imperialista di allora poteva identificarla? I prefetti, ma anche altre persone colte, come docenti, avvocati, notai, preti, cominciarono a studiare e a scrivere quello che è diventato il fondo etnografico francese dalla fine dell'ottocento fino ai primi anni del dopoguerra.

Durante la collaborazione con i nazisti negli anni '40, tutto questo materiale è servito per trasferire la fierezza di essere francesi alla fierezza di appartenere a un territorio più piccolo, visto che la Francia non c'era più.

Il fondo etnografico è stato utilizzato per lo più a livello politico, con lo scopo di mantenere sulla Francia un tipo di conservatorismo, di piccolo patriottismo che a mio parere è come un arretramento sociale, intellettuale, politico e ideologico.

Nel dopoguerra si è cercato di inventare una nuova cultura occitana, che si opponeva a questo modo di vedere il folklore, l'etnografia e l'etnomusicologia. La musica occitana non è apparsa nello stesso momento in cui è comparsa la cultura occitana, ci sono voluti una ventina di anni per ascoltare i primi cantanti.

È noto che si è dovuta aspettare la candidatura di Robert Lafont alle elezioni presidenziali, nel 1965, per sentir parlare per la prima volta di occitano e non di *patois* o di provenzale. Egli portava avanti, a nome del partito comunista del quale aveva fatto parte, un discorso sulla diversità interna alla Francia, lasciando trasparire il suo interesse verso i musicisti del *revival* americano (come Bob Dylan o Pete Seeger), nella consapevolezza che un movimento musicale simile avrebbe potuto svilupparsi anche in Francia. Ispirandosi ai revivalisti americani, i primi 'musicisti occitani' iniziarono a cantare testi politicizzati, come si usava all'epoca, accompagnati dalla chitarra; le parole non si capivano, ma la situazione permetteva a milioni di persone di aderire a un messaggio che non comprendevano. Dal mio punto di vista questa è la prova dell'invenzione della musica occitana, un'invenzione geniale e spontanea, che effettivamente rispondeva al desiderio di molte persone. Mans de Breish⁴ e Claude (Robert?) Marty in seguito hanno iniziato a farsi capire e, sebbene il pubblico si sia allontanato, sono rimasti come simboli di contestazione dell'esclusione del dialetto dalla scuola (erano entrambi maestri) e dalla cultura francese. Col passare degli anni, ci si è accorti che la musica non era così interessante, perché ricordava più Bob Dylan che i suonatori di violino del paese: dal mio punto di vista, si trattava comunque di una invenzione musicale (tanto quanto quella del violinista di paese), ma era trasmessa in rock and roll. Anche la lingua era inventata, il dialetto degli anni '60 non aveva più niente a che vedere col dialetto di paese. Sappiamo quanto la purezza sia ambigua quando si parla di dialetto.

Episodio significativo fu quello del Larzac, un altopiano vicino alla città di Millau, piuttosto spopolato. In questo luogo il governo di allora, guidato da Georges Pompidou,

⁴ Nome d'arte di Gérard Pourhomme.

prese la decisione di installare un campo per esercitazioni militari. Tutta la popolazione francese migrò lì per un'estate per contestare la decisione del governo; in mezzo a quella contestazione c'erano anche delle bandiere scritte in dialetto: "*Gardarem lo Larzac, gardarem la tèro*", "*Gardarem lo pais, gardarem la tèro*". È la prima volta in cui si vedono le bandiere scritte in occitano, per la generazione dei miei genitori è stata una cosa molto importante, perché si parlava del fatto linguistico in un modo politico.

Nacque in quel periodo un altro movimento musicale che si chiamava: "La nuova canzone occitana". Essi tentarono di riscoprire degli strumenti musicali, commettendo anche degli errori grossolani perché alcuni di questi, come la ghironda, non erano mai stati suonati in queste zone occitane. C'è da dire però che, una volta accortisi dell'errore, hanno fatto della ghironda un fatto ideologico: questo, secondo me, è bello, l'invenzione mi piace di più della tradizione, che in Francia altro non è che un'invenzione ottocentesca.

Tra la fine del 1800 e gli inizi del 1900 c'è stata l'invenzione della cultura provenzale: ora ci sono delle commissioni che decidono quanto deve essere alto l'orlo del costume della donna di Arles (*Arlaten*), ma gran parte del movimento tradizionale è stato ideato nel 1906, quando venne a Marsiglia Buffalo Bill con i bufali. Egli fece il giro della Provenza, lasciando i suoi abitanti a bocca aperta davanti a questo spettacolo, soprattutto guardando i cowboy, che per loro rappresentavano il massimo grado di civiltà umana: così è stato inventato il cowboy della Camargue, che si chiama *lo Guardian*. Visto che non aveva la forza che avevano i cowboy per le mucche, hanno inventato il tridente, a forma di forchetta lunga, tipica provenzale. Pizzicano queste povere bestie che per tremila anni non hanno mai sentito la punta di un tridente, e un giorno si scopre che questa è la tradizione.

Questa tradizione non l'ha inventata il popolo, ma un nobile (*le Marquis Folco de Baroncelli*) che aveva una grande masseria in Camargue dove assumeva dei lavoratori italiani che venivano a lavorare lì per pochi franchi la giornata. Il Marchese, mentre riempiva la Camargue di piemontesi che lavorassero al posto dei provenzali, si ergeva a paladino della tradizione e spingeva i suoi operai (per lo più italiani) a mascherarsi coi costumi tipici per partecipare alle sagre di paese. Questa invenzione nel suo ridicolo ci racconta il rapporto tra la Francia e la sua identità. Per me è molto interessante: ci fa capire quanto e perché un paese ha bisogno di riferirsi sempre all'identità per costruire il suo futuro e di riferirsi sempre alla tradizione per far capire che cos'è l'identità. A mio

parere il problema è che la tradizione non ha nulla a che vedere con l'identità e l'identità non ha niente a che vedere con la costruzione di un paese.

Per tornare alla musica, dopo il movimento del Larzac del 1973, personalità interessanti hanno capito che il rapporto con l'identità e il folclore era una manifestazione di menzogna, di falsità, di costruzioni ideologiche.

C'è stato Jan dau Melhau⁵ un musicista del Limosino, nel nord dell'Occitania, che ha sempre vissuto nello stesso paese in cui è nato e non ne è mai uscito se non per andare all'Estivada; ha fatto dei dischi magnifici negli anni settanta e un'opera poetica ambiziosa. Lui afferma che l'invenzione spontanea, continua e permanente può essere la tradizione, non la conservazione di quello che pensiamo che gli altri abbiano inventato, dove qualche volta ci sono degli errori enormi.

Ci sono poi Rosine e Martine de Peira, madre e figlia, entrambe bravissime cantanti, cui va il merito di aver creato i primi legami tra il rock and roll e la 'musica occitana' in Francia, nella prima metà degli anni '70.

Vale poi la pena di ricordare Jean Marie Carlotti, provenzale di Arles, che secondo me è un grande musicista; Patrick Vaillant di Nizza, che è un ottimo mandolinista; Xavier Vidal, Daniel Loddo, e tanti altri.

Tutti questi musicisti, negli anni '70, hanno iniziato a cantare reinventando la tradizione e si sono basati sulle proprie ricerche: andavano nei paesi con i registratori, invece di leggere quello che era stato scritto nelle indagini di Fortoul cento anni prima (come facevano gli altri gruppi), senza tener conto dei temperamenti, del fraseggio, di tutte le specificità dell'interpretazione di un musicista.

Peccato non avere il video di quelle interviste: nella maggior parte dei casi registravano degli anziani, che non avendo più fiato e denti, erano costretti a fare delle smorfie orrende per ottenere la pronuncia originale. Almeno loro, assieme all'iniziativa del conservatorio occitano, fondato da Françoise Dague, e mandato avanti da Pierre Corbefin e Jean-Luc Madier, hanno tentato veramente di interrogare il territorio. Sono andati in tutti i paesi, nelle fabbriche, nelle cascine a registrare la gente.

Queste inchieste veicolavano degli interrogativi: che cos'è la musica? Cosa voleva dire, su quel territorio, fare musica? Cosa voleva dire fare musica al di fuori dell'accademia, del conservatorio, delle scuole di musica?

Naturalmente le ricerche erano impostate più sulle attese dei ricercatori che non sulla realtà locale: se incontravano un suonatore di fisarmonica, poteva succedere che non

⁵ Nome d'arte di Jean-Marie Maury.

venisse registrato perché a loro interessava l'organetto. Mi hanno raccontato di un ricercatore che cercava un suonatore di ghironda, ma in quella regione sembrava che nessuno fosse capace di suonarla: in ogni paese lo raccomandavano a qualcuno di un altro paese, e questo a sua volta lo mandava da un altro, e così via. Finalmente, un giorno qualcuno gli dà l'indirizzo di un suonatore di ghironda: ed è il suo. C'era una sola persona che suonava la ghironda nella regione, ed era il ricercatore stesso.

Xavier Vidal, Daniel Loddo, Jean e Jacques Baudoin sono le persone che hanno fatto le inchieste più approfondite e più lunghe, hanno cominciato trent'anni fa e continuano ancora oggi a indagare la pratica musicale popolare del loro territorio.

Daniel Loddo ha intervistato le persone che suonavano rock and roll negli anni '70, che non si occupavano di musica tradizionale, ma soltanto di fare musica; è risultato dall'indagine che tutto ciò che chiamiamo tradizionale si è trasferito nel rock and roll, compresi la spontaneità e i temperamenti. Insieme ad altri cantanti, ci siamo accorti di essere in grado di riconoscere, nei talent show televisivi, l'origine regionale dei partecipanti anche quando questi cantano in americano o in francese: questo è possibile perché i temperamenti sono rimasti quelli caratteristici della regione d'origine.

Nel 1981, con François Mitterrand, si comincia a parlare di “decentralizzazione culturale”. Questa non si è mai realizzata, però se ne è parlato molto. La maggior parte dei gruppi nati in quell'epoca hanno scritto che la decentralizzazione culturale era inevitabile. Nella prima parte degli anni '80, per la prima volta, dei gruppi di musica occitana vendono decine di migliaia di dischi, non soltanto nei loro territori di origine, ma in tutta la Francia. I Massilia Sound System dicevano di fare reggae, i Fabulous Trobadors dicevano di fare rap: in realtà, entrambi i gruppi suonavano musica occitana; hanno conquistato tutta la Francia, parlando di reggae e di rap ma suonando musica occitana, cantata in francese.

Questo è stato un passaggio molto interessante, per la definizione del concetto di “musica occitana”: alcuni di questi musicisti suonavano il *pandeiro*, un tamburello brasiliano, seguendo delle ritmiche fisse provenienti dal nord-est del Brasile e cantando in francese, e la loro è diventata “musica occitana”. È bastato chiedere che lo fosse perché lo diventasse. I Massilia continuano a fare reggae, ma lo definiscono “la musica occitana della Giamaica” e, viceversa, si riferiscono alla musica occitana come “al reggae dell'Occitania”.

Attorno ai Massilia Sound System e ai Fabulous Trobadors si sono formati altri gruppi, come Moussu T e i Double Embrouille, che ci tengo a citare perché è il primo gruppo

composto da persone immigrate di origine araba. Anche i Mauresca hanno seguito le tracce di Massilia Sound System: ci si è resi conto che si potevano vendere (più) dischi senza alzare la bandiera occitana, perciò hanno cominciato a fare musica. Questo fa scaturire, negli anni '90, una riflessione non sull'occitanità, ma sulla musicalità. Tutto ciò che è stato fatto attorno a questo discorso è molto interessante e importante per i musicisti: gli studi sugli strumenti, le raccolte, le tesi, tutto questo materiale è utile, però l'invenzione permanente ci deve essere, la volontà di conservare ciò che è stato registrato impedisce veramente alla tradizione di esistere».

Marsiglia. La tua città, tanto per entrare nel discorso sull'importanza dell'ambiente in cui nasce ed evolve la musica, ce ne puoi parlare perché tu sei nato lì, è un porto quindi un luogo in cui le persone arrivano, partono, il confronto è particolarmente facile. Mi viene in mente la vita di Sergio Berardo, lui è nato a Torino ed è tornato a Caraglio poi già grande. Quindi cosa significa questo per l'evoluzione della musica occitana, vederla nascere, vederne l'evoluzione in un ambiente urbano?

Manu Theron: «Io non sono nato a Marsiglia, ma nel nord della Francia, in Lorena. Mi sono trasferito lì all'età di tre mesi e ci sono cresciuto. I miei genitori sono savoardi, non parlano dialetto perché hanno trascorso la maggior parte della loro gioventù a Parigi. Il ritorno di Sergio è come quello dei miei genitori: da Parigi e dalla Lorena verso la Savoia, che hanno mancato e sono finiti a Marsiglia. Io non vedo una grande differenza tra l'ambiente rurale e quello cittadino, per quanto riguarda l'evoluzione della musica in Francia. Gli ambienti cosiddetti rurali, in realtà sono delle periferie anche molto remote, a 50 - 60 Km dalle città, dormitori per le persone che poi vanno a lavorare in città. Questa gente paga le tasse, abita in questi paesi però lavora altrove, manda i bambini a scuola in città e secondo la loro residenza non serve a niente per lo sviluppo dei paesi, quindi la situazione rurale di cui parli non la conosco veramente. Me ne sono accorto quando sono andato con Daniel Loddo a raccogliere delle testimonianze: in quel periodo pensavo di fare canto occitano, ma sbagliavo completamente. Sono andato una volta a esibirmi da una persona che avevo intervistato, conoscevo tutte le sue canzoni a memoria. Quando le ho cantate, lui ne ha riconosciute solo tre, mi diceva: "Ah sì l'ho sentita cantare, ma da altre persone, io non l'ho mai cantata". Questo per una questione di temperamento soprattutto, ma anche per una questione di pronuncia, perché abitiamo in due regioni diverse. Quindi è molto

interessante vedere che nel fascino che provavo per il repertorio di questa persona c'era soprattutto il bisogno di scoprire qualcosa di me, non il rispetto per la sua arte, che considero comunque molto più bella della mia. Ultimamente questa differenza tra campagna e città non la vedo molto: in Francia i cittadini hanno sempre sognato la campagna, che si immagina ancora arretrata, mentre sappiamo tutti che gli ultimi agricoltori sono degli industriali, non sono più quelli della generazione dei nostri nonni, quindi tutta la cultura che leghiamo alla campagna o al mondo rurale, secondo me non esiste, è un sogno da cittadini. La gente della campagna non vuole assomigliare a quella della città, però visto che ci sono la televisione, internet, la radio (da più di 60 anni) più o meno conoscono la stessa musica allo stesso momento. Sulla pratica musicale non ci sono delle differenze, da vent'anni si è fatto lo sforzo di inserire nell'accademia lo studio delle musiche popolari, pur togliendo completamente il temperamento, si studia una musica ingenua e inutile secondo me».

Quest'anno all'Estivada di gruppi che suonavano musica tradizionale praticamente non ce n'erano, se non nel contesto ristretto delle danze pomeridiane. Molti hanno proposto metal in occitano, reggae in occitano...

Manu Théron: «Cosa chiamiamo musica tradizionale o altre musiche? Secondo me oggi si può comprare una ghironda ovunque e inventare una musica cinese con la ghironda, sforzandosi un po'. Penso che la maggior parte dei suonatori di musica cosiddetta occitana, siano persone che si inventano l'occitanità quando ne hanno bisogno. Alcuni di loro sono dei bravi musicisti, virtuosi e capaci di inventare delle situazioni politiche, come Berardo per esempio, che per me è un genio politico, dovrebbe essere il prossimo imperatore.

In Francia c'è un sogno ed è quello dell'identità, sogniamo la nostra identità: quando ci piace è piuttosto legata a un'idea della tradizione, quando non ci piace è più legata alla laicità, quando anche la laicità non ci piace più è legata al nostro passato cattolico, ecc. Tante cose che secondo me sono mescolate in un'ideologia che non aiuta la musica. Ogni tanto le musiche accademiche si riconoscono come tali soltanto perché sono accademiche, di Stato. Io penso che ciò che è bello nelle musiche popolari non sia l'ingenuità, ma la spontaneità, non la leggerezza ma una forma di fantasia profonda e mitica, nella quale alla fin fine credo di più che non nell'occitanità».

C'è differenza tra un ascoltatore francese o un giapponese che ascoltano la tua musica?

Manu Theron: «Sì, c'è una differenza molto importante. Un giapponese non mi chiede in che lingua si canta, ha almeno letto il programma e sa che facciamo musica occitana, mentre generalmente un francese mi dice: “Ah, è bella questa cosa” e ancora oggi si chiede in che lingua stavamo cantando».

Volume realizzato dall'Associazione Amici della Scuola Latina di Pomaretto
nell'ambito delle attività di tutela e promozione delle lingue minoritarie.

2015

Centro Culturale Valdese Editore

Torre Pellice

ISBN 978-88-940726-3-1